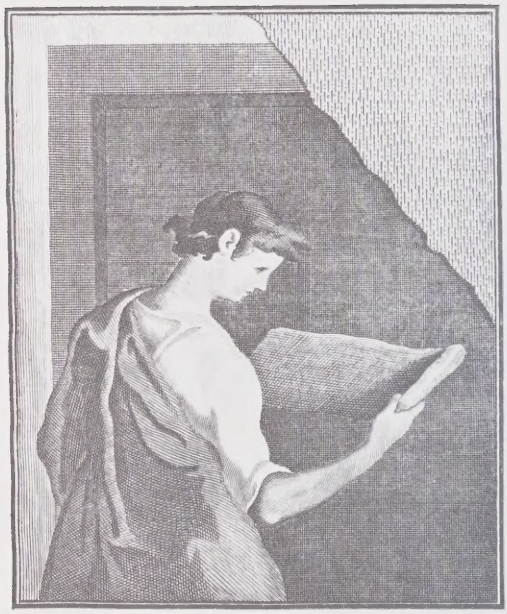


THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/watteauetsonecol00pilo

BIBLIOTHÈQUE DE L'ART
du XVIIIe SIÈCLE

WATTEAU ET SON ÉCOLE

PAR

EDMOND PILON

Ouvrage couronné par l'Académie Française
(Prix Charles Blanc 1913)

DEUXIÈME ÉDITION, REVUE ET CORRIGÉE

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie, Éditeurs
BRUXELLES — PARIS

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

WATTEAU ET SON ÉCOLE

Portrait de WATTEAU par lui-même
(D'après la gravure de Boucher)

BIBLIOTHÈQUE DE L'ART DU XVIIIe SIÈCLE

WATTEAU
ET SON ÉCOLE

PAR

EDMOND PILON

DEUXIÈME ÉDITION, REVUE ET CORRIGÉE

PARIS & BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie, ÉDITEURS

1924

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

A VOUS

QUI AIMEZ ET COMPRENEZ

ANTOINE WATTEAU

JE DÉDIE,

MON CHER CAMILLE MAUCLAIR,

CE LIVRE OÙ JE ME SUIS EFFORCÉ DE FAIRE REVIVRE,

DANS SA PENSÉE ET DANS SON ŒUVRE,

LE PLUS LYRIQUE ET LE PLUS FRANÇAIS

DE NOS PEINTRES.

E. P.

PRÉFACE

S'il est un homme qui — par son art — personnifie au plus haut point, non seulement le caractère joli, pimpant, délicat, galant avec finesse du XVIIIe siècle, mais encore le caractère français dans son expression la plus épurée et la plus haute, c'est bien Antoine Watteau. Tenu jusqu'à l'adolescence à l'écart du grand mouvement pictural qui avait signalé l'apogée du règne de Louis XIV, ignorant l'art d'apparat de Mignard, d'Hyacinthe Rigaud et de Largillière, ne connaissant pas plus la peinture imprégnée d'idéalisme religieux de Simon Vouet et d'Eustache le Sueur que la représentation décorative des grandes œuvres de Le Brun, ce jeune Flamand n'est point — heureusement — porté, dès l'abord, à l'imitation d'une peinture plus pompeuse qu'émouvante, plus opulente qu'expressive et qui ne convient pas à son sentiment.

Quand il naît, en 1684, il y a un an déjà — depuis la mort de Colbert — que Mignard, soutenu par Louvois, a porté le premier coup à la puissance de Le Brun. Depuis deux ans déjà, Claude Lorrain, le plus grand des Français dans le paysage, atteint par l'âge inexorable, a laissé tomber le pinceau éclatant de lumière que nul n'a ramassé ; et, parmi ces écoles du Nord qui furent — dans le siècle — souveraines au-dessus des autres, Rubens, Van Dyck et Rembrandt se sont éteints il y a des années ; Jordaens, frappé à son tour, depuis six ans déjà, a cessé son labeur ; seul, David Teniers, presque octogénaire, se survit à lui-même. En Italie, le crépuscule, dans les arts, est désespérant. En France,

où Le Brun prolonge avec peine un gouvernement longtemps autoritaire, qui grandit, qui s'annonce en peinture en dehors de Hallé, d'Allegrain, de Joseph Parrocel ou d'Antoine Coypel ? Mais Jouvenet, mais La Fosse, ceux-là mêmes qui jugeront Watteau au concours de Rome.

Des rubensistes *et des* poussinistes, *de leur grande querelle sur les teintes et sur le dessin, rien ne demeure que du néant ; et le vieil Abraham Bosse — disparu lui aussi — rudoyé par Le Brun, quitta, il y a plus d'un lustre, l'enseignement à l'Académie. En se retirant, en saluant d'un coup final de son grand feutre à la mousquetaire les médiocres qui montent, il semble avoir refermé à jamais, sur le génie de son maître Callot, sur son sens aigu d'observation, tout un passé de réalisme picaresque et de fantaisie française.*

A dater de ce moment, l'art national se guinde, il se gourme, il se banalise et s' « enversaille ». Et voilà qu'en cette année 1684 le même déclin obscur se répand sur les lettres, sur les sciences, sur la pensée, sur tout ce qu'il y a de plus élevé en France. Énervés de jansénisme, de quiétisme et de molinisme, les plus grands inclinent à la lassitude ou au silence. Bossuet, La Bruyère, Fénelon ont donné le meilleur d'eux-mêmes, ont peine à retrouver l'éclat des grandes années merveilleuses ; La Fontaine se fait vieux, Racine n'en est pas encore à Esther, *et, cette année-là — deuil des deuils — oublié, méconnu, sans grand éclat autour de lui, Pierre Corneille se meurt.*

Et puis, comme pour atténuer la portée des efforts les plus grands, jeter une sourdine sur la gloire, apaiser ce qu'ont de trop retentissant les triomphes, le temps des cornettes s'annonce! Louis XIV, qui commence à bâiller à ses « marlis », tandis qu'il joue à l'hombre avec ses courtisans et ses maréchaux, se laisse aller au mariage. Cette année-là (1684) il épouse Mme de Maintenon ; et, pendant que lui — le plus grand des rois — s'assujettit à cette domination, son fils, Louis, dauphin de France, aspire

WATTEAU

L'Embarquement pour l'île de Cythère

(Musée du Louvre)

à se soumettre à Mlle Chouin, cette laide sans grâce qui gouverne à Meudon. Saint-Simon, de ses traits mordants, note durement, cruellement, toutes les phases du déclin auguste. Alors il est le seul à peindre, à marquer, des traits de feu de son style, un fait, un épisode ou un personnage. C'est lui, l'observateur sans pitié, le confident amer, souvent injuste, qui devient, à ce moment de transition, le seul historiographe. A ses yeux perçants, à son regard sans complaisance, aucune pensée, aucun geste n'échappent. C'est lui, treize ans après la naissance d'Antoine Watteau, qui écrira dans ses Mémoires, *à propos de l'affaire de la* Fausse prude, *jouée par les comédiens italiens : « Le Roi chassa fort précipitamment toute la troupe des comédiens italiens et n'en voulut plus d'autres. »*

A ce moment-là, le petit Watteau a treize ans ; il est dans les Flandres ; il ignore tout du règne ; et il ne sait pas que, dans la charrette d'exil où prennent place les comédiennes poudrées, les danseurs, les Turcs, les masques et les matassins, il y a tout son rêve de lumière, tout son désir de fantaisie, toutes ses aspirations au bonheur, au caprice et au sourire qui désertent, menés au pas languissant des mules, sur quelque chariot de Thespis singulier, le Paris de ses chimères. Cela, Watteau, trop réservé, trop ignorant, trop jeune, Watteau qui grandit dans une ville militaire, ne le sait pas encore ; mais, plus tard, quand il l'apprendra, de quelle indignation il contera l'aventure, avec quelle verve vengeresse et quel éclat de couleurs il dira, dans ce Départ des Comédiens *que Jacob a gravé, toute sa rancœur, toute sa colère contre l'arbitraire et la dureté d'un acte qui va le priver pendant dix-neuf ans, jusqu'en 1716, des meilleurs, des plus chers de ses modèles !*

Et, pourtant, qu'avaient fait les Italiens ? « Ils n'ont pas été sages », écrit Dangeau. La bonne farce ! Ils avaient été narquois, facétieux, plaisants, et, nous dit Madame princesse Palatine, ils s'étaient obstinés « contre les conseils à jouer la

Fausse hypocrite (sic), *où ils représentaient la vieille guenipe de la façon la plus drôle ».*

Et cette « guenipe », dont parle Madame, cette « guenipe » qui porte cornettes, manches longues et croix d'or au cou, quelle est-elle ? Mais c'est la régente du roi et de Saint-Cyr, c'est Mme de Maintenon. C'est elle maintenant qui donne le ton à la France, et comme tous les enfants qui ont maintenant l'âge du petit Watteau et du petit Voltaire vont donc, désormais, grandir dans un monde morose et mélancolique! Entourée de confesseurs, moines, jésuites et de ces sulpiciens et de ces lazaristes que Saint-Simon appelle plaisamment des crasseux *et des* barbichets, *elle vieillit, la « guenipe »! « Ne vous inquiétez pas de moi, écrit-elle à cette Caylus qu'elle protège et dont le militaire de fils sera plus tard l'ami de Watteau, qu'ai-je à faire de meilleur que de languir ? » Mais le pire est qu'en languissant c'est tout le reste qu'elle oblige à languir avec elle. Et ne sont-ce pas cette pruderie guindée, cette réserve anémiante qui provoqueront plus tard, par représailles, l'orgie, les débauches de la Régence ? « Vivés à la vieille mode, écrivait-elle sèchement à la même Caylus, dont le visage était bien trop joli pour s'embéguiner, aiés toujours une fille qui travaille dans votre chambre quand vous estes avec un homme. Meffiés-vous des plus sages, deffiés-vous de vous mesme... » Ainsi défiance, soupçon, pudibonderie, morgue, voilà ce que la « guenipe » impose à ce siècle admirable, à ce monarque opulent, à ce pays de lumière exquise, d'exquise jeunesse et de beaux rêves. Elle-même, écoutant Tartufe, cache sa gorge blanche qui jadis fut jolie, se vêt d'étoffes sombres et, telle une repentie, parle de « son vieux corps ». A ce moment, tout, dans le pompeux Versailles, n'est plus qu'étiquette, apparat, ennui et bâillement. Watteau, qui n'a fait qu'une seule fois de l'histoire très historique, communiquera cette grandeur un peu morte à son œuvre gravée par Nicolas de Larmessin :* Louis XIV remettant le cordon bleu au duc de Bourgogne, *ouvrage acadé-*

mique, assez froid, où rien ne frissonne de ce qui fut, par la suite, toute lumière et tout charme.

Né dans l'ennui et dans les deuils de cette fin d'un règne fameux, mal préparé par les réserves de sa conscience au bruit de cette Régence sans pudeur, voilà donc que va surgir, va grandir, va s'élever — telle une fleur merveilleuse d'un terrain ingrat — cet extraordinaire génie qu'est Antoine Watteau.

En dehors des appropriations vénitiennes et flamandes, dont il s'empare d'ailleurs en les transformant, nul, plus que lui, n'est Français; nul, dans la vie, les arts, la société de son temps, ne l'est avec plus de finesse, de mesure, de rythme et de beauté; nul ne l'est avec un sentiment plus discret, une élévation plus digne et plus haute. Au-dessus de la tristesse ou de l'avilissement de tout un monde de contrainte ou de plaisir, comme il domine de toute sa taille amaigrie, de tout son ardent et souffreteux visage! Michelet, mieux que personne, l'a senti: « Watteau, le fier rapin, sans vanité que de son art, est toujours noble, quoi qu'il fasse, par la finesse singulière, la pointe aiguë de son génie. »

Le « fier rapin! » Comme cela est donc juste dans l'expression, comme cela caractérise à merveille l'attitude de l'artiste au-dessus de tout et au-dessus des autres! Rien, en lui, de la retenue un peu contrainte à la Maintenon, des roueries à la Philippe d'Orléans. Un génie à part, très élevé, très en dehors, un génie qui ne reçoit du monde pervers que les échos nécessaires à son œuvre; un merveilleux idéaliste, et pourtant un idéaliste à qui rien du réalisme n'est inconnu; un dessinateur incomparable, un scrupuleux observateur, mais, avant tout, un poète: voilà ce qu'est Antoine Watteau.

Par-dessus ces pantins, ces corps agités d'hommes et de femmes, il jette à profusion, de sa belle main alanguie de fièvre, des habits de mascarade; il improvise, inspiré par son seul instinct, une fête galante adorable; il est un merveilleux joueur de beaux airs, un unique et divin virtuose de fantaisie. Et comme

la femme, sous son pinceau, se transfigure et s'embellit ! Comme l'homme prend de l'éloignement, du charme, de quel ton il fait sa cour !

Et dans quel paysage se joue cette idylle unique, cette comédie tendre du plus inouï de nos maîtres français ? Mais dans un décor de féerie ! Et comme le réel se prête, sous l'effort de son génie, à l'expression de l'irréel ! Comme tout cela offre du caprice, de la légèreté, de la douceur, de l'accord musical ! Ah ! le beau, le resplendissant magicien ! Le secret dont il dispose est merveilleux. Quel enchantement son pinceau ramène dans les arts ! Quelle surprise ce sera, dans l'avenir, que cette révélation d'un monde d'au delà des mondes, de cette galanterie quintessenciée, affinée, spiritualisée dans le plus beau site! Mais cet enchantement, cette surprise, cette extraordinaire domination d'un peintre si charmant, si exceptionnel, sont-ce les contemporains de Watteau qui en subiront le charme ? Hélas ! non. A part Julienne, Gersaint, Crozat, gens d'élite, peu de personnes — au XVIIIe siècle — en dehors des Anglais et de quelques pourvoyeurs subtils de Frédéric II, auront le goût de Watteau. Seuls, peut-être, des artistes comme Fragonard, comme Boucher, graveur des Figures de différents caractères, *seront à même de goûter cette expression d'art d'une grâce si enchanteresse.*

Chez les critiques, chez les écrivains, l'incompréhension, du temps même de Watteau, est misérable. A part Antoine de la Roque, qui écrit, après la mort du maître, une notice touchante, il y a chez Caylus, chez d'Argenville, une espèce de gageure d'ignorance incroyable. « Au fond, dit Caylus, il faut en convenir, Watteau était infiniment maniéré. » Et d'Argenville : « Le goût qu'il a suivi est proprement celui des bambochades et ne convient point au sérieux. » Qu'un d'Argenville, qu'un Caylus disent cela, passe encore ! Ce sont des pédants et de petits pédants ! Mais où l'incompréhension devient douloureuse, attristante, c'est quand Voltaire, quand Diderot jugent Watteau.

Nicolas Lancret
The conversation
(Victoria and Albert Museum)

Ecoutez-le ce grand, ce souriant, ce génial Voltaire, lui qui a eu La Tour et Houdon dans son ombre : « Watteau, dit-il (dans le Temple du goût, *note), a réussi dans les petites figures qu'il a dessinées et qu'il a bien groupées ; mais il n'a jamais rien fait de grand ; il en était incapable. » Et Diderot, Diderot qui prônera, qui aimera Chardin autant et plus que lui-même, écoutez-le : « Je donnerais, dit-il, dix Watteaux pour un Teniers. »* (Pensées détachées sur la peinture.)

Ne sommes-nous pas, nous qui comprenons, qui sentons Watteau jusqu'au fond même de l'âme, anéantis de la possibilité de jugements aussi erronés ? Quoi, pensons-nous, un Voltaire, un Diderot, dire cela ! O froides éclipses de l'intelligence ! Sont-ils insensibles ?

Mais cela n'est rien encore. Le XVIIIe siècle, qui était né à l'académisme avec Le Brun, aboutira, avec Louis David, à un académisme non moins redoutable et non moins froid. A l'école des Beaux-Arts, cela est connu, les élèves de l'ex-conventionnel cribleront, par sarcasme et jeu, de leurs boulettes de pain, ce parfait chef-d'œuvre offert à leurs risées : l'Embarquement pour Cythère.

Et, dans les ventes, chez les marchands, les tableaux de Watteau tomberont au plus bas prix (1). *Quant aux dessins, c'est à peine si quelque amateur, un peu mieux averti que les autres, ose en collectionner de loin en loin, avec timidité, avec crainte, comme en cachette !*

Chose inouïe, incroyable, c'est au XIXe siècle, à notre

---

(1) HÉDOUIN (Mosaïque valenciennoise) *ne va-t-il pas jusqu'à raconter, du grand* Gilles *du Louvre, « que cette toile appartenait à M. Meuniez, marchand de tableaux ». Celui-ci garda le* Gilles, *exposé des années, sans pouvoir le vendre, en dépit de deux vers d'une chanson populaire tracés à la craie sur la toile :*

Que Pierrot serait content
S'il avait l'art de vous plaire.

Denon passa enfin, qui, pour 150 francs, emporta le chef-d'œuvre. De chez Denon, le Gilles *passa chez La Caze, et de chez La Caze au Louvre.*

XIXe siècle de romantisme et de réalisme, à notre XIXe siècle de modernisme et de révolution qu'il appartenait de goûter, d'aimer, de défendre, de rechercher l'œuvre dispersé du maître.

Répudiant le poncif par trop rude de l'école de David, Ingres, le probe, l'austère artiste, est des premiers à saluer Watteau. Au musée de Montauban n'y a-t-il pas « une suite de croquis d'après des dessins et des tableaux de Watteau, notamment la Partie carrée, le Curieux, la Fête champêtre *»? Et, par-dessous ces dessins, dans la marge, Ingres n'a-t-il pas écrit quelques mots d'hommage sur « l'esprit, la grâce, l'originalité de Vataux et la délicieuse couleur de ses tableaux »?* (1).

Delacroix possède, chez lui, un petit tableau du maître: les Apothicaires, *légué, par la suite, au baron Schwiter; quand il travaille à son* Trajan, *à son* Christ montant au Calvaire, *de grandes œuvres, il en garde de petites esquisses sous la main et dit, dans son* Journal: *« Le petit Watteau que j'ai mis à côté de tous les deux a achevé de me démontrer où sont les avantages des tons clairs. »*

Et ce qu'Ingres, Delacroix ont compris en France, Reynolds, Lawrence, Turner, Bonington l'ont compris en Angleterre ! Qu'on aille à Londres ! Qu'on voie, à la Tate Gallery, l'hommage rendu à Watteau par Turner, cette toile luxueuse, colorée, hardie, où un Watteau presque seigneurial est représenté peignant, comme en rêve, au milieu d'un atelier à la Titien! Qu'on sache ce que pensaient Reynolds, Bonington, Bonington qu'Edmond de Goncourt nous a montré au désespoir de n'avoir pu obtenir d'un amateur, M. Carrier, le fameux

---

(1) CHARLES BLANC: Ingres, sa vie et ses ouvrages (Gazette des Beaux-Arts, 1867). *Henri Delaborde n'a-t-il pas, vers le même temps (1867), conté, dans la* Revue des deux mondes, *que quelqu'un ayant dénigré Watteau devant le maître de* la Source *et de* l'Odalisque, *Ingres « prit parti avec une telle chaleur pour le peintre des* Fêtes galantes, *il vanta si résolument la grâce de son talent et la délicatesse de son esprit qu'il semblait au fond n'avoir rien de plus cher que le soin d'une pareille gloire. »*

Concert dans un parc, *acheté dix francs, à Paris, chez un chaudronnier, près de la fontaine Gaillon, Bonington offrant ses croquis, ses pochades, ses grandes toiles, presque son atelier entier pour cela ! Et le flair, la ferveur, le sentiment des amateurs de Londres, recherchant avec piété, depuis M. James, qui avait groupé le plus merveilleux ensemble de dessins, jusqu'à M. Heseltine, les moindres, les plus humbles expressions du génie de notre Français ! Et le mouvement, l'émulation que cela détermine en Europe chez les écrivains d'art ! Au Danemark, M. E. Hannover étudie Watteau ; en Allemagne, c'est M. R. Dohme ; en Angleterre, c'est John W. Mollet, c'est lady Emilia Dilke, c'est M. Claude Phillips* (1). *En France, Michelet, l'un des premiers, dans son étude sur la* Régence (Histoire de France), *écrit, à propos de Watteau et de l'abbé Prévost, un chapitre enflammé ; Edmond de Goncourt découvre une copie* (2) *du manuscrit de Caylus et dresse son étonnant* Catalogue raisonné. *Après lui Paul Mantz, Dargenty, les regrettés Virgile Josz, de Fourcaud, Séailles, MM. Mauclair et Louis Gillet commentent et pénètrent Watteau au travers des multiples manifestations de son génie* (3). *Et, de toutes parts, à Londres, à Paris, à Berlin, à Dresde, à Madrid, à Saint-Pétersbourg les toiles, les perles incomparables longtemps dédaignées sont, dans les musées et les collections,*

---

(1) *Voir:* EMIL HANNOVER: Antoine Watteau, *ouvrage traduit du danois en allemand* (*Berlin 1899*); RICHARD DOHME: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, « Die Französische Schule des XVIII^ten^ Jahrhunderts — 1° Antoine Watteau »; JOHN W. MOLLET: Watteau (*London 1883*); LADY DILKE: French painters of the XVIIIth century (*London 1899*); CLAUDE PHILLIPS: The Portfolio: Antoine Watteau (*London 1895*).

(2) *Le manuscrit original de* la Vie de Antoine Watteau, *par le comte de Caylus, a été publié pour la première fois à Paris* (*in-16*), *en 1887, par M. Charles Henry.*

(3) *Voir:* EDMOND et JULES DE GONCOURT: L'art au XVIIIe siècle, *tome Ier* (*Paris 1873*); EDMOND DE GONCOURT: Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau (*Paris 1875*); DE FOURCAUD: «Antoine Watteau» (Revue de l'art ancien et moderne, 1901); PAUL MANTZ: Antoine Watteau (1892); DARGENTY: Les artistes célèbres: A. Watteau (*Paris 1891*); VIRGILE JOSZ: Watteau (*Paris 1903*); GABRIEL SÉAILLES: Watteau (*Paris 1902*); CAMILLE MAUCLAIR: de Watteau à Whistler (*Paris 1905*); *du même:* Watteau (*Paris, 1921*); LOUIS GILLET: Un grand maître du XVIIIe siècle: Watteau (*1921*).

placées au premier rang, bien au jour, bien en lumière; partout, en quelque pays que ce soit, elles occupent la cymaise d'honneur.

Ainsi, pour l'écolier de Valenciennes, la revanche inéluctable sur l'adversité et sur la mort a mis cent cinquante ans à se manifester dans les consciences. Mais cette revanche, acceptons de le reconnaître, est tout éclatante. Rien de ce qui touche à Watteau n'est indifférent. Son souvenir est si cher chez les vivants qu'à l'automne de 1908 une légitime émotion s'empara des artistes, des lettrés et des amateurs à l'idée que le parc de Nogent-sur-Marne, proche duquel le maître avait vécu ses derniers jours et conçu ses derniers chefs-d'œuvre, allait être mutilé, sacrifié aux exigences utilitaires. De toutes parts montèrent les protestations. Et, tandis que dans les lettres le génie même de Watteau s'imposait, se manifestait au point de susciter d'aussi radieux poèmes que ceux des Fêtes galantes, *dans les arts, les meilleurs d'entre les peintres et les statuaires, un Whistler, un Carrière, un Rodin* (1), *pour mieux honorer l'artiste allaient jusqu'à étudier sa technique, à rechercher et collectionner ses tableaux et ses dessins.*

Le regretté écrivain anglais Walter Pater a, dans ses Portraits imaginaires, *écrit un mot des plus justes quand il a nommé Watteau* « un prince des peintres de cour ».

Prince dans les arts, dans le génie et dans l'enchantement, nul ne le fut plus au monde que cet enfant du peuple, que ce fils d'un couvreur de Valenciennes, que ce garçon sobre, pudique et chétif, maladif par surcroît et qui peignait, comme en rêve, des visions chimériques. Prince, ah ! certes, prince, mais prince comme Hamlet, d'une principauté fabuleuse et dont le

---

(1) AUGUSTE RODIN : L'Art, *entretiens réunis par Paul Gsell; voir, p. 91 à 97 de ce livre, tout le passage relatif à l'*Embarquement pour Cythère. « *C'est, déclare Rodin, un ravissement que l'on ne peut oublier.* »

décor et les personnages, pour être de France même, n'en touchent pas moins à la fantaisie éternelle !

En étudiant ici Watteau, et, dans le cercle de Watteau, Gillot son précurseur, Pater et Lancret ses disciples, nous n'avons eu d'autre but que de retracer, dans son ensemble, tout ce mouvement d'art qui, partant de la fin du règne de Louis XIV, prolonge bien au delà de la Régence et du XVIIIe siècle, jusqu'à nous peut-être, son retentissement et son influence.

CHAPITRE I

WATTEAU A VALENCIENNES. — SA FAMILLE ET SES ORIGINES. — ARRIVÉE A PARIS: WATTEAU CHEZ METTAYEZ, CHEZ GILLOT. — CLAUDE III AUDRAN. — VOYAGE A VALENCIENNES ET RETOUR A PARIS. — LES PEINTURES MILITAIRES.

ENCORE que le nouveau Valenciennes ait beaucoup empiété sur l'ancien, tout n'a pas disparu de la cité du temps de Watteau. Ces villes flamandes, françaises ou belges : Furnes, Ypres, Bergues, Valenciennes, sont trop les tributaires des siècles, sont retenues par trop de liens au passé de l'histoire pour échapper aisément à leur emprise. Un canal, un vieux quai feuillu le long de l'Escaut, un marché aux herbes envahi de silence, un beffroi qui monte au-dessus des maisons, en plein azur, des toits aigus de chapelles ou de moutiers suffisent à maintenir, dans le souvenir, par delà le monde actuel, l'aspect d'autrefois. Qu'un nom cher par-dessus les autres vienne, comme celui de Watteau, s'imposer à la méditation du visiteur qui passe et voilà que les vieilles pierres, comme complices de l'évocation, se précisent, parmi les plus neuves, au regard qui devine et au cœur qui cherche.

A Valenciennes, un pareil pèlerinage, un pareil retour vers la présence d'un être ont bien vite de quoi satisfaire au désir impatient de qui les tente. A peine, en effet, s'engage-t-on, dès l'arrivée, dans la rue Ferrand, à peine a-t-on pénétré dans l'Académie, qu'aussitôt le voilà qui flambe, en lettres d'or, parmi tant de noms obscurs, sur le « Tableau des artistes valenciennois et

des élèves de l'Académie de Valenciennes qui ont obtenu les plus hautes distinctions à l'Académie royale de Paris », le nom admiré, le nom si cher que nous allons désormais retrouver à chaque pas des rues : dans le jardin discret, à l'ombre de Saint-Géry, sur le socle du beau monument d'Hiolle et de Carpeaux, rue de Paris, entre les places Saint-Jean et du Marché-aux-Herbes, sur la façade vieillotte et charmante qui porte encore ces mots : *Ici vécut, ici travailla Antoine Watteau, de 1699 à 1702*, enfin au musée même. Il faut bien, pour accéder là, admirer en passant les vieilles demeures flamandes de la Place d'Armes et leurs toits coiffés d'ardoises d'un bleu d'écaille si fin et si joli, du genre de ceux que devait couvrir Philippe Watteau, se promener au Marché-aux-Poissons qui sent si bon toutes les pêcheries et toute la mer, gagner enfin cette place Saint-Géry où, parmi les verdures, s'érige un hémicycle, au-devant duquel, sur le fond de la gracieuse colonnade, on aperçoit le grand et disert chroniqueur s'élevant au-dessus d'un socle orné de ces mots écrits en vieux et fier langage : « *Si aucun quiert savoir qui je suis, je m'appelle Jehan Froissart, natif de la bonne et franke ville de Valenciennes* ».

Au delà est la rue du Quesnoy ; et là, un peu avant le coin du *Tambour battant*, au n° 12, il y a une Vve Wateau, boulangère. N'est-ce point le moment de se souvenir, avec Louis Cellier, avec Paul Foucart, avec tous les biographes valenciennois, que le nom « Watiau ou Wateau est la traduction patoise du mot gâteau »? En remontant un peu plus avant encore, jusqu'au XVIe siècle, feu M. de la Fons avait retrouvé, au début de la généalogie du maître, un Watier Blanc-pain. Or, Louis Cellier le dit : « Il se peut faire que quelque buveur en goguette ait trouvé ingénieux de surnommer Wateau tel bourgeois qui s'appelait Blancpain du nom de sa famille (1). » Cette farce,

(1) L'orthographe du nom de Watteau a pris toutes les formes. Virgile Josz cite, entre autres exemples, un *Vas-tôt* boulanger, un *Wasteau* mercier, un *Wateau* mulquinier. M. Paul

digne d'Ostade, de Teniers ou d'Adriaan Brauwer, n'a pas de quoi déplaire. Elle s'accorde aux gens, au pays, au caractère et à l'esprit des êtres. Il est piquant de supposer que tous ces Watteau-là, avant d'être couvreurs et peintres, pétrirent dans leurs mains le riche froment des Flandres ; dom Buvry, dernier abbé de Saint-Saulve, nous dit volontiers que « le pain qu'ils fabriquent se distingue en pain mollet, blanc, bis blanc et bis ; ils doivent le vendre à la livre, poids de marc ; ainsi en 1709, durant le terrible hiver, le blé se vendit jusqu'à 48 livres le mancaud, l'avoine 14, l'orge 18, le seigle 28 et 30 ». Mais, en ce temps-là, déjà, les Watteau étaient couvreurs ; pour les Blanc-pain, s'il y en avait encore, ils cuisaient toujours pains, galettes et tartes, et, le jour de Marie-au-Bled, ils portaient l'étendard.

Valenciennes, dont le patron était saint Gilles, n'avait dû de survivre à tous les assauts et à tous les deuils qu'à l'industrie et à la piété de ses enfants ; comme « c'était la première ville où l'Escaut était navigable » elle tenait fortement au Nord par ce fleuve, et, de la sorte, elle était liée à Condé, Tournay, Audenarde, Gand, Termonde et Anvers. Et les eaux de l'Escaut, les eaux de la Rhonelle faisaient tourner des moulins! Il y avait une Halle-aux-Laines ; les toiles de Picardie, d'Artois, de Hainaut, des Flandres et du Cambrésis étaient toutes vendues là, et bientôt il y eut ce miracle : le travail des Dentellières. Elles tissaient une dentelle très fluide, très douce, presque arachnéenne, une dentelle qui avait la solidité de ces vieux filets de pêche que les bateliers de l'Escaut lancent dans la mer du Nord, et en même temps une souplesse, une finesse et une légèreté à flatter, autant

---

Foucart (v. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, 1888*) a relevé, du XVIe au XVIIIe siècle, jusqu'à treize expressions différentes du même nom. «On alla, dit-il, jusqu'à écrire *Huateau.* » Quand Watteau apposa son nom au bas de son acte de réception à l'Académie il signa *Wateau* avec un t; de même dans sa fameuse quittance au duc d'Orléans. Les auteurs du XVIIIe siècle eux-mêmes n'étaient guère fixés; c'est ainsi que j'ai vu, dans Voltaire, Watteau écrit tantôt *Vateau* (*Siècle de Louis XIV*) et tantôt *Vatau* (*Lettres à Moussinot*). La forme Watteau a prévalu.

qu'une caresse, ces peaux duvetées, si blanches, si douces, d'un tissu si pur, ces chairs si soyeuses que Pierre-Paul Rubens avait données à ses modèles.

Valenciennes, ville de combats, d'assauts, de corps à corps sans merci entre Impériaux, Flamands et Français, était, tout comme Gand et Bruges, tintante des sonnailles des prêtres, des répons et des litanies des processions, de l'accent cristallin des cloches. Aujourd'hui encore, dans l'église Saint-Géry, on honore les saints Joseph et Géry, saint Marcou « invoqué contre les tumeurs », à Saint-Nicolas ; à Notre-Dame, dans la profusion des cierges, des bannières et des fleurs, on célèbre Notre-Dame du Saint-Cordon. Mais à la fin du XVIIe siècle, au moment où le petit Jean-Antoine allait naître sous un beau toit couvert de tuiles neuves, et, dans de fins linges bordés de dentelle translucide, pousser ses premiers vagissements, il y avait bien d'autres moutiers, bien d'autres chapelles et bien d'autres couvents : les Carmélites, les Dames de Beaumont, les Ursulines, les Brigittines, les Sémériennes, voire une maison, dite la Madeleine, « refuge des pécheresses » pour les dames ; et, pour les hommes : les Chartreux, les Augustins, les Récollets, les Grands Carmes et les Capucins.

C'est par la rue des Capucins que nous atteignons au boulevard Watteau, à la Place Verte et au Musée neuf.

Et voilà que, presque aussitôt, dès le seuil, dans ce palais de l'art flamand, dans ce palais où il y a l'éclatant Rubens, Jordaens et Gaspard de Crayer, Breughel, Snyders et Adriaensens, se dresse la géniale silhouette souffreteuse ; dans cette maquette divinatrice, plus émouvante encore que la statue achevée que Carpeaux a pétrie si bien, elle apparaît toute de réserve, de dignité, de noble et pudique maintien, la figure du maître. Et voilà bien ses mains subtiles, ses mains nerveuses et longues habituées à toutes les finesses du pinceau et de la sanguine, ses traits amaigris, sa bouche pincée d'amertune, ces

WATTEAU

Savoyard avec sa marmotte

(Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg)

grands yeux de poète, élargis par la souffrance chargés de mélancolie, et pourtant avides de saisir, dans un seul regard, tout le bonheur, tout l'éclat et toute la joie du monde.

« *Le jour où Valenciennes voudra faire pour Watteau ce qu'Amsterdam a fait naguère pour Rembrandt,* écrivait Carpeaux à la municipalité de son pays, *j'aime à espérer qu'elle me confiera ce soin pieux.* » L'appel du statuaire a été entendu ; la ville de Valenciennes a répondu à cette prière ; ainsi, l'un par l'autre, elle a honoré ses deux fils.

Mais, dans ce musée où Rubens étincelle à travers une *Descente de croix* qui rappelle celle de Lille et fait penser à celle d'Anvers, Antoine Watteau est visible autrement que dans la maquette à laquelle Carpeaux a communiqué l'émotion et la vie. Dans deux ou trois sanguines figurant des musiciens ou des dames en robes à panier, dans la *Conversation sous les arbres d'un parc,* d'une si chaude coloration, mais surtout dans l'admirable *Portrait du sculpteur valenciennois Antoine Pater,* Watteau apparaît, par ses œuvres, l'égal de ce qu'il est en effigie. Ce dernier portrait, d'un dessin si solide, d'une si puissante peinture, où les teintes et les glacis ont pris, avec le temps, un rayonnement sourd et comme intérieur, présente toute la vigueur et la hardiesse de certains des portraits de Rubens et de Rembrandt.

La fermeté de la touche, la sûreté de l'exécution, mais surtout l'éclat d'une coloration foncée, rougeoyante et un peu fauve assurent ici à Watteau, dans un genre qui n'était pas précisément de sa manière, une consécration magnifique et suprême.

Et, par les noms unis de Pater et de Watteau, voilà que nous sommes encore dans Valenciennes! Ce serait le moment de dire un peu ce qu'était ce Philippe Watteau « couvreur de thuiles », mari de Michelle Lardenois et père de notre Antoine. Philippe Watteau était maître couvreur ; en 1683, il « couvre de thuiles un lieu situé tout proche des écuries des pavillons et proche des archers » ; en 1684, l'année même de la naissance de

Jean-Antoine, il couvre la Petite Boucherie ; en 1690, c'est l'école dominicale ; enfin, en 1693, il érige « un apendis au Paon pour les pompes servant à esteindre les feux » (1). Sa fortune n'est pas aussi mince qu'on l'a dit ; il possède une maison rue des Cardinaux et une autre au pourtour de l'Abbaye de Saint-Jean (2). Virgile Josz ajoute, de Philippe, qu'il « est un des principaux de ce coin de la ville que cernent le canal des Récollets et le Vieil Escaut » ; mais, s'il en était de même au XVIIe qu'au XVIIIe siècle, il est difficile d'établir à quelle corporation il appartenait en propre ; couvreur d'ardoises, il se rattachait au groupe des artisans, maçons et tailleurs de pierre ; mais, comme les couvreurs en ardoises le sont aussi en tuiles, il dépendait en même temps de la catégorie des potiers (3) ; comme tel, à la procession du 8 septembre, alors que le magistrat de la cité, entouré de canonniers, arbalétriers, archers, arquebusiers et de ceux du Bon-Vouloir, se portait vers la maison de ville précédé d'un héraut d'armes et de « sergeants bâtonniers armés de pertuisanes », lui, Philippe Watteau, maître couvreur et des plus importants de son état, avançait des premiers, ayant le pas sur les peintres, « bien avant les maçons et même les orfèvres » (4).

Rudes gens au reste, ces Watteau ! L'ancêtre Bartholomé, père de Philippe, « confrère de Saint-Druon », était de ces Flamands stricts et probes, fiers et forts de leur droit. Le 13 août 1685, alors que le petit Antoine était encore un enfant au berceau, ne l'avait-on pas vu, sur le Marché-aux-Poissons, se disputer, à l'enseigne du *Jésus*, avec un nommé Lannoy? Ce qui ne l'empêchait pas d'avoir eu, de sa femme Catherine Reuze, au cours d'une longue vie laborieuse, une dizaine d'enfants qui avaient peuplé de Watteau tout le pays! De ces enfants, tous

(1) PAUL FOUCART : *Antoine Watteau à Valenciennes.*

(2) LOUIS CELLIER : *A. Watteau. Son enfance, ses contemporains.* (Valenciennes 1867.)

(3) *Tableau de Valenciennes au XVIIIe siècle,* manuscrit inédit de dom Buvry, dernier abbé de Saint-Saulve (1783), publié et commenté par P. MARMOTTAN. (Valenciennes 1887.)

(4) PAUL FOUCART : *ibid.*

hardis, courageux et savants dans divers métiers, Philippe, le maître couvreur, était l'aîné. Lui, Philippe, avait pris son épouse Michelle Lardenois parmi ces Flamandes que Regnard a vues au cours d'un voyage et qui sont de nobles femmes à grands traits, à corps blancs et souples, admirablement beaux et forts.

Tout cela est de la Flandre la meilleure ; six ans plus tôt, en 1678, le traité de Nimègue a rattaché Valenciennes aux conquêtes du roi ; le petit Watteau peut naître : il sera Français.

L'année de cette naissance, il y eut, dès le printemps, toutes sortes de cortèges et fêtes dans la cité. Philippe de Courcillon, marquis de Dangeau, bonhomme exact sur les dates, nous dit nettement que, le samedi 29 avril, le Roi arriva à Valenciennes, « fit le tour de la place, vit toutes les nouvelles fortifications, trouva vers l'endroit qu'on appelle la Citadelle une compagnie de gentilshommes, commandée par M. de Franc, leur fit faire l'exercice ; le soir, il donna l'ordre au maréchal de Luxembourg d'aller marquer le camp dans l'île Saint-Amand, sous Condé ». Mme la Dauphine et toutes les dames ne tardèrent point d'arriver ; ce qui fit que, dans Valenciennes, il y eut bientôt profusion de carrosses, cavalerie, infanterie et de tous les gentilshommes et des dames des suites du roi et des princesses.

Ainsi passa l'année, occupée du bruit des guerres, des marches de l'armée contre les Espagnols et de tous les mouvements que M. de Luxembourg faisait accomplir à ses troupes.

Enfin vint octobre, et le 10 de ce mois-là, rue Verte, près la porte Tournisienne, vers le « rivage de Cambray », là où Philippe, le couvreur, et sa femme Michelle étaient domiciliés, il y eut bientôt branle-bas de tous ceux du voisinage, des parents et servantes accourus au secours de Michelle. Le petit Jean-Antoine venait de naître, et, pour la première fois, ses grands yeux candides qui devaient refléter un jour la merveille des couleurs, l'accord des lignes, l'harmonie et l'éclat de tout ce qui est beau dans la nature, s'ouvrirent sur le monde comme pour en

saluer la lumière. Peu après, on le mit dans ses langes, qui étaient de toile et de dentelle de la ville ; le grand-père Bartholomé passa sa cotte et son chapeau neufs ; le père, Philippe, et quelques autres « thuileurs » ses voisins s'avancèrent précédés par les violoneux. On s'en fut à Saint-Jacques ; et là, le « parin » Jean-Antoine Bouché et la « marine » Anne Mailliar, par-devant les prêtres, signèrent sur les livres du baptême.

Le bambin grandit. Et voilà que — surprise douloureuse — lui, l'enfant de la race forte et de robustes parents, il devint un petit bonhomme maigrelet, de mine chétive, de peu de poitrine et de bras minces ; au surplus un étrange gamin, toujours occupé à rêver et à observer, inapte à tout effort des muscles, capable à peine d'être le petit « gâcheur », le petit apprenti destiné à aider, plus tard, son père dans le labeur.

D'abord il fallut bien que, selon le règlement corporatif des « thuileurs » et couvreurs, le petit fût apprenti, « apprentif », comme on disait ; mais, de pauvre mine, de médiocre santé, le garçon ne put rendre aucun des services attendus de pareils débutants. Noël Watteau, son cadet, le troisième des fils de Philippe et de Michelle, ne tarda pas à venir se substituer à lui.

C'est alors qu'eut lieu, pour Antoine, la révélation. « Le goût qu'il eut pour l'art de la peinture, a écrit plus tard Gersaint, se déclara dès sa plus tendre jeunesse ; il profitait dans ce temps de ses moments de liberté pour aller dessiner sur la place les différentes scènes comiques que donnaient ordinairement au public les marchands d'orviétan et les charlatans qui courent le pays (1). » Ainsi, dans le petit bonhomme, il y avait déjà l'observateur attentif des *Figures de différents caractères*, le merveilleux dessinateur à qui nous devons *le Rémouleur*, *le Savoyard à la marmotte*, des mendiants, des vielleux, un *Homme avec une*

(1) GERSAINT : *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère.* (Paris 1744.) Watteau revint, plus tard, à ce sujet du *Marchand d'Orviétan;* c'est, dans l'une des planches de son œuvre simiesque, un singe occupé à faire le boniment.

Claude Gillot
Feste de Faune
(Cabinet des Estampes)

hotte en bois et tant d'autres de ces figures de rusticité dont le recueil des eaux-fortes de l'Arsenal est si riche. Peintre de tabagies, de retours ou de départs de fêtes, de noces villageoises, de bals de paysans, voilà sans doute ce que rêvait déjà de devenir — dans son imagination ardente — ce bambin réfléchi, souffreteux et qui ne devait pas, comme les autres, aller passer le temps aux jeux des polissons ; ici encore la Flandre, la Flandre des kermesses, des ducasses, des beuveries, des repas et des réjouissances s'imposait, dès l'origine, à la vocation du garçon.

Encore que le bon Julienne ait pu dire que les parents d'Antoine « ne consultèrent que le penchant de leur fils dans le choix de la profession qu'il voulait embrasser », la détermination du petit Flamand ne fut pas sans jeter le trouble dans le cœur inquiet de Michelle et de Philippe. Etre peintre, à Valenciennes, vers ce temps du siècle, il y avait bien à cela quelque mépris, une sorte de sentiment de déchéance et de pitié. L'époque n'était pas si ancienne encore où les peintres et sculpteurs étaient, dans les édits et le cérémonial de la cité, relégués avec les « gorliers, espéroniers, scelliers, armoyeurs et autres mesthiers » au second rang des citoyens ; depuis le début du siècle ils avaient pourtant obtenu le droit de s'associer à part, sous le patronage de saint Luc ; mais cela n'empêchait pas que bien d'autres gens, les jours de grandes fêtes ou d'entrées des rois et princes, eussent sur les peintres le rang de privauté. Philippe, Philippe surtout, le savait bien, lequel, dans les cortèges, au nombre des charpentiers et des potiers, fièrement, marchait en avant d'eux!

Etre peintre, hélas! n'était-ce pas bien petit métier pour quelqu'un qui, dès le berceau, était fils de maître, d'un maître à qui avait parlé le gouverneur Magalotti, d'un maître à qui avaient commandé de beaux et grands ouvrages de toiture le magistrat, le syndic et Messieurs du Conseil de Ville! Ceux qui savaient disaient déjà qu'un certain Julien Watteau, élève du franc maître Gaspard Mignon, depuis quelque temps déjà, exerçait dans

Valenciennes (1). Qu'il y eût un Watteau peintre — étranger d'ailleurs à la famille — cela passait encore ; mais qu'il y en eût deux, cela allait au delà de la modestie et de la raison.

Les années venaient, et le petit continuait pourtant à muser par les rues et places, à travers les marchés, les halles et les poissonneries, au-devant du beffroi et des chapelles, le long des quais de l'Escaut, proche des tanneries et moulins de la Rhonelle, en quête de menues scènes de mœurs à dessiner et à peindre. Et il errait ainsi un peu au hasard, parmi les artisans, les bateliers et les dentellières, dans le dédale des rues étroites, des maisons basses à pignons, des ruelles allumées du feu d'une forge ou du bruit d'un métier, de Saint-Géry à Saint-Saulve, de l'Hostellerie aux Carmes et aux Récollets, auprès des portes fortifiées dont il allait admirer le corps de garde (2). Le soir, las de la marche et d'avoir contemplé, de ses beaux et grands yeux, le mouvement de la ville et la vie des gens, il rentrait au nouveau domicile qu'occupaient ses parents, rue des Chartreux, « au coin de celle dite Sous-la-Vigne ». (VIRGILE JOSZ.)

C'est alors qu'il fallut bien que Philippe se décidât.

Il y avait, en ce temps-là, dans Valenciennes, un « maître et ancien dans l'art de peindre » appelé Jacques-Albert Gérin ; c'est lui qui avait, en 1685, peint les armoiries royales dans la

---

(1) Voir : PAUL FOUCART : *Julien Watteau* (dans le *Compte rendu de la Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements en 1888*). Ce Julien, né en 1672, marié en 1712 et mort en 1718, était élève de Mignon et peignait des figures. Il soutint, en 1691, un procès contre la corporation des maîtres de Valenciennes

D'autres Watteau peintres, beaucoup plus connus, sont Louis et François Watteau, dits Watteau de Lille, sur lesquels M. PAUL MARMOTTAN a publié, à Lille (en 1889, in-12), une *Notice historique et critique*. Louis Watteau était, par Noël Watteau le couvreur, le propre neveu d'Antoine et, comme Antoine, il peignit plusieurs scènes militaires : le *Camp de Saint-Omer, le Racoleur, Défilé de Royal-Allemand, Halte de soldats, Départ de troupes*, etc. François Watteau, fils de Louis (1758-1823), naquit comme son père à Valenciennes. Il a peint des scènes populaires, actuellement (pour les meilleures du moins) au Musée de Lille : fêtes du *Broquelet*, de la *Braderie*, une *Heureuse famille*, etc. « Les deux Watteau de Lille doivent beaucoup à leur oncle, et c'est justice de le dire. » (MARMOTTAN.)

(2) *La Porte de Valenciennes*, par Watteau, de l'ancienne collection Doucet (chez M. Albert Lehmann).

grande salle d'entrée du bâtiment occupé par le gouverneur Magalotti ; il avait exécuté divers motifs pieux, notamment, à l'église de Fresne, un *Moine qui adore l'enfant Jésus* ; l'hôpital lui était — dit M. Séailles — redevable d'un *Saint Egidius qui soigne les malades ;* enfin le tapissier Philippe de May lui avait commandé des cartons de la vie de saint Gilles. Ce Gérin, envers qui Julienne est par trop sévère en le traitant d' « assez mauvais peintre », était marié, homme d'ordre et il avait des élèves. C'est chez lui que le maître couvreur et « thuileur », se résignant enfin à des concessions que l'obstination de l'enfant rendait inévitables, mena, pour la première fois, son fils cadet Antoine. Sans doute il était temps. Le gamin grandissait, son esprit était déjà d'une maturité précoce, mais son « métier » était malhabile ; il tâtonnait dans ses débuts, dans les traits d'un crayon gauche, avec ardeur et peine. Il fallait qu'il apprît.

Le pauvre Gérin, qui était le « premier dans l'art de peindre », mais le premier d'une corporation qui ne comptait guère alors que des barbouilleurs, fut-il vraiment — durant les trois ou quatre ans que Watteau demeura chez lui — le maître de cet apprentissage? Virgile Josz ne voit guère qu'une « petite effigie de la collection Dècle » qui puisse, par sa naïveté, être attribuée à ce temps des débuts du peintre. Elle est au reste insuffisante et ne permet point d'établir dans quelle mesure Watteau, pendant les trois ou quatre ans qu'il demeura dans Valenciennes, subit cette empreinte dérisoire. Tout ce qu'on sait — après les patientes recherches qui ont été faites — c'est que Philippe paya six livres tournois de droit à Gérin pour l'admission d'Antoine dans la « grande salle à peindre de la rue de Monseigneur-le-Gouverneur »(1). Après quoi, nous dit d'Argenville, « Watteau, par l'ardeur de son travail s'étant rendu assez habile pour connaître le faible mérite de son maître, l'avait quitté

(1) VIRGILE JOSZ : *Watteau,* mœurs du XVIIIe siècle (Paris 1903).

pour en suivre un autre qui avait du talent pour les décorations de théâtre » (1). M. de Julienne ajoute, dans son *Abrégé de la Vie d'Antoine Watteau*, que c'est sur la réputation de ce talent que ce peintre — dont le nom est demeuré inconnu des biographes — « fut mandé en 1702 pour l'Opéra de Paris... Le jeune Watteau, qui ne désirait rien tant que se perfectionner, jugeant que le séjour de cette grande ville était le seul capable de lui procurer les moyens de s'avancer, obtint de son nouveau maître de l'y accompagner » (2).

Il l'y accompagna donc, mais « sans argent et sans hardes », et, tel l'enfant prodigue, quitta tous les siens. Il y avait eu, jadis, un jeune Lorrain, le petit Callot, qui avait ainsi quitté fièrement ses parents, et la cape au vent et la toque en tête, sur les routes poudreuses, suivi les Bohémiens. Lui, le jeune Watteau, ne s'en allait pas avec cet air de bravache au-devant des aventures ; mais comme le petit Callot, c'était vers un pays fabuleux qu'il allait ; et tandis que, dans le ciel gris de ses Flandres, par-dessus Saint-Géry, Saint-Saulve et le Beffroi, montait l'accent des cloches, sans oser se retourner de peur de faiblir, il allait sans remords ni crainte ; et sur ses pas marchait cet homme inconnu, coiffé de feutre, en petites bottes et qui, dans un grand sac, portait — comme on porte un trésor — des toiles et des pinceaux.

Ce que fut cette arrivée des deux hommes dans Paris, s'ils allèrent, comme le veut Josz, dans cette « maison qu'on appelle *la Chasse*, qui est à l'autre bord de la rue du Sépulchre, joignant la rue du Four », s'ils furent avec les autres Flamands de Philippe Vleughels, c'est ce qu'on ne connaît pas bien. Ce qu'on ne sait pas non plus, c'est s'ils furent tout de suite à l'Opéra et virent pour la première fois — ainsi qu'on entre en un paradis — l'étincelant domaine où chantaient et dansaient des hommes mieux

(1) D'ARGENVILLE : *Abrégé de la vie des plus fameux peintres.*

(2) DE JULIENNE : *Abrégé de la vie d'Antoine Watteau, peintre du Roy en son académie royale de peinture et sculpture*, en tête du recueil des *Figures de différents caractères.*

parés que des princes et des maréchaux, où des femmes si belles, si belles que c'était un éblouissement de les voir et de les entendre, avançaient en chantant et dansant dans de divins décors. D'Argenville veut bien croire qu'il en fut ainsi. Watteau, dit-il, « travailla quelque temps à ce genre de peinture, mais son maître, étant retourné au pays, le laissa en cette ville ».

Demeuré seul, sans soutien, sans ami, dans ce Paris qui était un monde et dont l'hostilité se manifestait, dès le début, avec rigueur, ce grand garçon timide et sérieux ne tarda point de devenir la proie de l'un de ces marchands qui — dit Nicolas Vleughels à M. de Saint Gelais — entretiennent des jeunes gens à « faire des copies ».

Le premier de ceux qui l'employèrent fut un peintre médiocre du nom d'Abraham Mettayez demeurant sur la paroisse des Saints-Pères ; et c'est chez cet homme que, durant cette année 1702, pendant que le vieux Gérin mourait dans Valenciennes, pendant qu'à Marly, Madame, promenée par le roi, va voir « un réservoir plein d'eau, dans lequel on jettera cent et quelques poissons de diverses espèces et trente grandes carpes admirablement belles », pendant que, dans ce quartier de la Comédie, quartier où Manon va venir avec des Grieux, quartier de filles, quartier d'amour, tout palpite et s'éploie autour de la foire Saint-Germain, c'est pendant ce temps-là que lui — le pauvre petit Flamand — tombé du haut de son rêve, s'assujettit à ces besognes.

Pour lui, l'existence de peintre — que peut-être à travers quelque rêve à la Véronèse ou à la Rubens il s'était imaginée si somptueuse, presque princière parfois — commence âprement, cruellement. De chez Mettayez — où il s'était essayé à la vivre — il passe chez un marchand du pont Notre-Dame qui s'était spécialisé dans le commerce des petits tableaux de dévotion et qui, nous dit Gersaint, employait des « manœuvres » à les peindre. « Les uns faisaient les ciels, les autres faisaient les têtes,

ceux-ci les draperies ; ceux-là posaient les blancs : enfin le tableau se trouvait fini quand il pouvait parvenir dans les mains du dernier. » Watteau, qui n'était pas sorti sans quelque habileté des mains de Gérin et de Mettayez, se fit bien vite remarquer au milieu des autres ; « il avait surtout le talent de rendre si bien son saint Nicolas, qui est un saint que l'on demandait souvent, qu'on le réservait particulièrement pour lui » (GERSAINT). Et, à ce propos, Gersaint nous rapporte ces mots que dit plus tard l'artiste à son ami et marchand : « *Je sçavois mon saint Nicolas par cœur et je me passois d'original* ».

Sa mémoire était prodigieuse ; nous savons, d'après Caylus, qu'étant chez le même barbouilleur on lui avait donné à copier, sans doute parce qu'il était du Nord et dans la manière des Flamands et des Hollandais, « une vieille, d'après Gérard Dow, qui consulte ses registres ». Au bout de peu de temps, il posséda ce sujet si bien qu'il fut en état de le reproduire sans l'original ; mais seulement, quand il avait terminé, il empruntait le tableau pour copier les lunettes, qui étaient difficiles.

Tout cela ne l'enrichissait guère, et sa santé en pâtissait, car que payait le marchand à un commis si habile et si expéditif ? Trois livres seulement le samedi, et, dit Gersaint avec une sorte de honte et de chagrin, « par une espèce de charité, on lui donnait de la soupe tous les jours ». Ah ! si sa mère, Michelle, si son père Philippe — son père Philippe qui, les jours des fêtes civiques et religieuses, marchait dans Valenciennes en avant des peintres! — l'eussent pu voir alors, comme ils l'eussent plaint, le petit, comme ils l'eussent tancé, l'imprudent!

Mais, n'est-ce pas? — Gersaint le dit — « il fallait vivre »! Et déjà le garçon, tout résigné, se raidissait dans l'acceptation et dans la douleur. Encore qu'il s'ennuyât comme de juste, à « ce travail désagréable et infructueux », il parvenait, en prenant sur son sommeil et sur sa liberté, « tant les soirs que les jours de fête », à dessiner pour lui, et « d'après nature, tout ce qui lui

tombait sous la main ». C'est même cette opiniâtreté « qui lui acquit cette grande facilité qu'il a toujours eue pour le dessin et qui est la partie dans laquelle il a le plus excellé ». Un semblable exemple de courage, de ténacité dans le travail est exceptionnel, et c'est un rare témoignage de fidélité à la vocation, à la réalisation d'un beau et grand labeur, que donnait là un garçon du peuple inconnu du Paris d'alors et dans le cœur duquel battait un noble idéal.

Mais est-ce que de telles tentatives, un effort si surhumain ne portent point leur succès en eux-mêmes, ne fléchissent point — tant ils sont opiniâtres — l'adversité la plus dure ? Il faut bien le penser, puisque c'est en venant chez son barbouilleur, sur le pont Notre-Dame, ce pont qu'une gravure d'Aveline nous représente encombré de maisons « toutes de dimensions égales, composées d'une boutique au rez-de-chaussée, de deux étages et d'un comble surmonté d'un épi » (1), que Watteau passa, pour la première fois, devant la demeure — appelée plus tard au *Grand Monarque* — sous l'auvent de laquelle il devait peindre un jour, en manière d'*Enseigne*, un éclatant chef-d'œuvre. Et qui sait si ce n'est pas dans ce quartier de l'activité artistique, à peu de distance du Louvre et de l'Académie, non loin du Palais où sont les libraires et des Ecoles où sont les savants qu'il rencontra un jour, flânant comme lui au hasard, dans la cohue bariolée, cet étonnant Gillot auquel il allait devoir une part si splendidement neuve de son inspiration et de ses motifs?

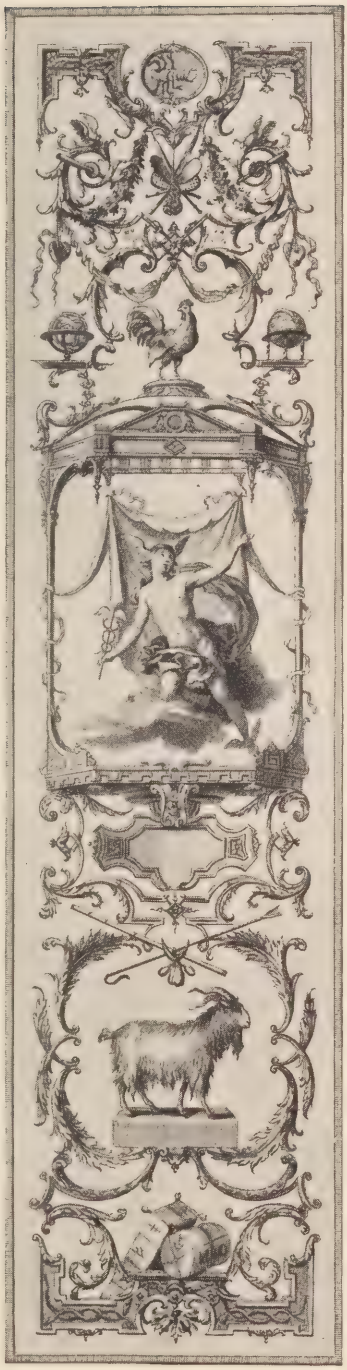
De l'art de Gillot, de son exubérant paganisme autant que de son goût de fantaisie, de sa compréhension pittoresque et comique des petits tréteaux, des petits acteurs et des petits théâtres nous dirons, plus loin, l'essentiel. Ce que nous avons à dégager seulement, pour l'instant, du récit de cette rencontre de l'auteur des fêtes paniques, des singeries et de *la Veillée de don*

(1) Paul Alfassa : L'*Enseigne de Gersaint* (Paris, Société de l'Histoire de l'Art français, 1910). Cet Aveline n'est pas le même que celui qui devait graver l'*Enseigne* plus tard.

Quichotte avec notre Flamand, c'est le souvenir de toute cette révélation dans l'allégorie, dans la comédie et la mascarade que Watteau — toujours inexpérimenté — n'avait reçue encore d'aucun maître. A fréquenter le bonhomme hilare et drôlatique qui jetait à profusion tant de plaisant esprit au travers de petites œuvres dessinées, peintes ou gravées d'une pointe acerbe et burlesque, il advint, dit Gersaint, que Watteau « se débrouilla totalement » ; il se débrouilla si bien même qu'en peu de mois de leur liaison, l'élève, qui était tout génie alors que le maître était tout talent, eut vite fait par ses progrès d'inquiéter Gillot, de l'égaler bientôt, de le dépasser enfin. Sur la rupture qui en résulta et dont Caylus, comme à dessein, exagéra l'acrimonie, on a disserté beaucoup. En venant, maintes années après, le 28 août 1717, apporter à Watteau l'appui de son nom à l'Académie, Claude Gillot tint lui-même à ramener, aux yeux de ses collègues, à des proportions moindres un différend ancien.

Quoi qu'il en soit de ce débat, voilà qu'en peu d'années l'écolier valenciennois a, depuis son départ de chez Gérin avec un décorateur inconnu, doublé les étapes nécessaires à l'initiation ; rien, ni la faim, ni le froid, ni la misère, ni les plus rebutantes besognes de manœuvre, n'a eu raison de cette volonté réfléchie dans l'étude, de cette constante progression dans le dessin et dans la peinture. Partout, dans les milieux les plus bas ou les plus honorables où le place une tenace malchance, Watteau, qu'on le prît en façon de commis, comme auxiliaire ou comme élève, ne tarde point d'éclipser les marchands qui l'emploient, les peintres plus élevés qui louent ses services ; et lui qui apportait comme un sourd rayon de son génie jusque dans les basses œuvres qu'exigeait de sa patience le barbouilleur du Pont Notre-Dame, voilà qu'il distançait Gillot de toute sa finesse lumineuse et qu'il allait bientôt dépasser Audran dans le caprice exquis et la verve inspirée.

La famille des Audran, peintres d'origine lyonnaise, depuis



Claude III Audran
Motifs des mois
(Cabinet des Estampes)

May
(Sous la protection d'Apollon)

Juin
(Sous la protection de Mercure)

Charles et Claude Ier Audran, élève de son frère Charles, s'était toujours distinguée avec honneur dans les arts (1). Du temps que Watteau était encore chez Gillot, Claude III Audran, petit-fils, par son père Germain, de Claude Ier, avait conquis, grâce à ses talents, une situation importante pour l'époque. Le 5 juillet 1704, il avait été nommé concierge ou, pour parler comme on le fait de nos jours, conservateur du magnifique palais que de Brosses avait élevé au Luxembourg pour Marie de Médicis. Cette compensation était bien due à l'homme à qui le sec Mariette a rendu justice en relatant qu' « il fut le premier décorateur pour les grotesques » et de qui Germain Brice, dans sa *Description de la Ville de Paris,* a écrit qu'on peut voir, dans le château d'Anet, dans la ménagerie de Versailles et dans le château de la Muette, « des choses dignes d'admiration ».

Claude III Audran excellait à grouper, dans des compositions délicates ornées de rinceaux gracieux et de guirlandes fleuries, des allégories multiples et variées, d'habiles emblèmes rustiques ou nobiliaires, de tendres et fins camaïeux, des cartouches agrémentés de feuillages, d'amours et de devises. Ce que Watteau avait dû à Gillot dans la compréhension de la comédie galante, de la farce païenne, italienne et simiesque, il allait — hôte du Luxembourg — le devoir, dans la disposition décorative, à Claude III Audran ; mais ce dont il allait lui être, par-dessus tout, redevable à jamais c'était — par ses études rustiques devant les arbres du jardin princier — de son inclination au goût du paysage ; enfin grâce à l'accès de cette riche galerie de Marie de Médicis, où se voyait la série des grands et beaux Rubens, de cette initiation à l'éclat, au feu des vives couleurs que le colosse d'Anvers, qu'un Flamand comme lui, avait merveilleusement dispersées çà et là, dans de géantes œuvres.

Nous dirons plus loin, quand le moment sera venu de parler

---

(1) Voir : Georges Duplessis : *les Audran* (Les Artistes célèbres).

des influences étrangères que subit à son profit le peintre de l'*Enseigne*, de *Gilles* et de l'*Embarquement*, le coup qui frappa Watteau au cœur lors de cette rencontre avec le plus grand de ses devanciers dans les Flandres. Sans doute l'afflux de ce sang, ce triomphe des chairs, des fruits, des fleurs et des animaux, cette expression de la force, cette puissance musculaire, toute cette grandiose création païenne eurent de quoi surprendre une nature chétive, comme frileuse et repliée. Certes, mais en même temps qu'elle la surprenait, cette nature toute de maintien, de réserve, et de pudeur, elle la vivifiait abondamment, elle lui insufflait une vigueur merveilleuse ; et quelle n'était pas la stupéfaction de Claude Audran à la vue de cette transformation qui en résultait, sous ses yeux, dans l'art de l'élève !

Maintenant Watteau, ne se contentant plus d'aider son maître, improvisait par lui-même ; tandis qu'Audran travaillait de son côté, lui composait du sien ; c'est ce que veut dire Gersaint quand il écrit que Watteau, « se sentant en état d'imaginer, hasarda un tableau de génie qui représente un départ de troupes et qu'il fit à ses temps perdus ». Cette fois Watteau s'était élevé tellement au-dessus de lui-même, l'œuvre qu'il avait exécutée avait jailli si spontanément de son inspiration, que « le sieur Audran, habile homme et en état de juger d'une belle chose », en fut effrayé. Il commença par alléguer — mais c'était une ruse — combien il était dangereux, pour un peintre déjà sérieux, de passer son temps à s'écarter d'un genre meilleur et plus lucratif : celui de la décoration. « Watteau, dit Gersaint, n'en fut point la dupe. » Tourmenté qu'il était d'un « petit désir » de revoir Valenciennes, enfin du désir plus considérable encore où il était de reconquérir sa liberté, notre peintre ne tarda pas à penser qu'il lui fallait, pour s'affranchir tout à fait de la tutelle d'Audran, faire argent de son tableau ; mais, ajoute naïvement Gersaint, « il ignorait comment il fallait s'y prendre pour s'en procurer le débit ». « Dans cette occurrence il eut recours à M. Sponde

(ou Spoëde), peintre à peu près des mêmes cantons que lui et son ami particulier. » C'est Spoëde, Jean-Jacques Spoëde, brosseur de toiles sans éclat, mais brave et excellent homme, qui, voyant le tourment où était Watteau, conduisit ce grand garçon craintif, Flamand tout comme lui, chez le « sieur Sirois », beau-père de Gersaint, *Aux armes de France*, sur le quai Neuf. Là, le « sieur Sirois » fut tellement surpris de l'habileté, de la verve, de la coloration vivante et hardie de l'ouvrage qu'il avait sous les yeux qu'il en fixa aussitôt le prix à 60 livres, et, dit Gersaint, « le marché fut conclu sur-le-champ ».

Notre Flamand n'en demandait pas plus ; il « vint recevoir son argent », et c'est lesté de ce pécule, le plus considérable qu'il ait eu encore en sa possession, qu'il se rendit, un mercredi ou un samedi, « rue Saint-Denys, à l'auberge du Grand Cerf », et — dit Josz — prit ce carrosse des Pays-Bas qui, avant d'atteindre Bruxelles, passait par Ham, Saint-Quentin, Guise, Cambrai et Valenciennes.

Valenciennes, dans le temps que Watteau y revint, c'est-à-dire à peu près dans le courant de 1709, était en proie à tous les malheurs. La guerre, qui se perpétuait dans les Flandres, avait transformé la cité où affluaient les blessés en une sorte d'hôpital, d'arrière-camp dont les chirurgiens étaient les officiers. « Les armées qui couraient tantôt de çà, tantôt de là, au dire d'un témoin, pillaient et ravageaient tout » (1). Depuis le fameux siège de 1677 — siège à la suite duquel Valenciennes était devenue française — on n'avait rien vu de pareil. L'affaire d'Audenarde avait, dès 1708, accru l'affluence des éclopés et des malades. Le progrès des ennemis ne lassait pas les vieux maréchaux du roi ni les vaillantes brigades encore couvertes de gloire ; mais les légions de Marlborough et du prince Eugène de Savoie

(1) Le *Pillement d'un village*, la *Revanche des paysans*; ces ouvrages de Watteau, ont été, par la suite, gravés par Bernard Baron.

étaient de toutes jeunes troupes, et, comme on dit, la victoire les aimait. Grisés des succès de leurs armées, les deux chefs poussaient de l'avant leurs soldats. Chaque jour les rapprochait de Valenciennes ; bientôt, à Malplaquet, dès septembre, ils étaient au devant de Villars ; et c'est là — à peu près dans le temps que le coche de Paris ramenait Watteau chez les siens — qu'eut lieu une effroyable rencontre. Les mousquetaires gris, les troupes rouges de la maison du Roi, les chevau-légers et gendarmes, culbutés par Marlborough et par Eugène reculent, mais reculent sans faiblir, et font, par leur héroïsme, que la défaite n'est ni un désarroi ni un déshonneur. Puis c'est le soir, l'un de ces soirs effrayants de grande bataille, tout empli des cris, des appels et des râles des malheureux touchés par le feu. Le vieux Boufflers, le vieux Villars (« on n'est plus heureux à notre âge, M. le Maréchal ! »), des larmes plein les yeux, rallient les étendards. Le moment des brancards commence, et tandis que, du côté des mousquetaires, il y a un gamin de dix-sept ans, le petit Caylus, qui s'est couvert de gloire et de sa fine épée a tué un ennemi du Roi, du côté des gendarmes rouges il y a un officier, le brave La Roque, tout dégouttant de sang, la jambe cassée et le genou ouvert, que des soldats en tricorne, le fusil en bandoulière, amènent tendrement, comme un père à eux, sur un vieux lit de feuilles.

Et maintenant c'est la ruée lente, c'est le repliement sur Condé, sur Lille et sur Valenciennes.

Qui sait si Watteau, qui arrive de Paris, du haut des fortifications élevées par Vauban comme un rempart de pierre autour de sa cité, n'a pas eu à ce moment, ainsi que dans l'un de ces jours qui sont le résumé, l'essentiel départ de toute une vie, le sentiment que cette bataille marquait pour lui une heure décisive? De Malplaquet, en effet, lui vient celui qui sera son ami le meilleur, le plus cher, Antoine de la Roque, homme éclairé et courageux, bon écrivain, grand cœur. A Malplaquet il y a M. de

Attribué à Watteau

Marche de soldats

(Musée de Nantes)

Caylus, la liaison si curieuse de plus tard. Et, de Malplaquet, lui arrivent tous ces modèles imprévus, ces officiers en chausses bouffantes, tambours en justaucorps, enseignes portant des drapeaux, fifres, soldats en petites bottes et en soubrevestes.

Watteau, assis sur un tertre, les basques de l'habit touchant l'herbe, à mesure qu'il en vient, les uns à pied, d'autres à cheval, et les plus mal en point dans des voitures, inlassablement les « croque » à grands traits, les note au passage en de grêles et beaux dessins, les uns de crayon et les autres de sanguine. Lentement, lentement, appuyés sur l'épée ou penchés sur la canne, passent les militaires. Voilà les officiers en chapeau galonné et en cocarde noire ; voilà les enseignes portant les drapeaux des compagnies ; voilà les sergents serrés dans la hongreline à plis et à boutons ; voilà les piquiers et les grenadiers, les mousquetaires au pourpoint tailladé ; voilà les beaux tambours à la livrée du roi bleu turquin avec des carreaux bleus, blancs et rouges ; enfin, tout en arrière des troupes, les fourgons et les vivandières. Tels croquetons, « pensées » cursives, silhouettes fines et déhanchées des *Figures de différents caractères*, montrant, les uns un *Soldat agenouillé*, un *Cavalier galopant l'épée au poing*, un *Homme embrassant une femme*, les autres un *Soldat une caisse sur le dos*, des *Soldats et des catins sous une tente*, enfin l'admirable *Officier appuyé sur une canne* trahissent avec verve et bonheur la sincérité, l'impromptu de ces notations. Et, dans le cours de peu d'années, voilà que ces figurines enlevées d'un trait hardi, ces charmants tambours, ces enseignes, ces fifres, ces sergents et ces officiers, coquets, musqués, légers, comme à la pavane et en dentelles, vont prendre place dans l'œuvre militaire du maître. Sirois, Sirois qui fut si enchanté du *Départ de troupes*, avait demandé à Watteau de lui rapporter un tableau qui pût faire pendant au premier. « C'est, nous dit Gersaint, le second morceau que le sieur Cochin a gravé ; il représente une *Alte d'armée*. » Et le probe Gersaint, en passant, précise : « le tout,

dit-il, en était *d'après nature.* » A peine est-il besoin de le dire! D'aussi merveilleux ouvrages que le *Camp volant*, le *Retour de campagne* (1), le *Détachement faisant alte*, le *Défilé*, gravé depuis par Moyreau, la *Recrue allant ïondre le régiment* ne pouvaient pas être autre chose, dans leur sincérité, que le reflet vivant de la grande guerre. La revanche de Villars, le coup de clairon, le réveil des vieilles troupes à Denain, trois ans après le retour dans Valenciennes, ne feront qu'accentuer les notations brèves, les croquis rapides, les préparer à devenir de grandes œuvres, belles et hautes, toutes flambantes de vaillance et de gaieté.

Une *Marche de soldats* au Musée de Glasgow (une réplique attribuée est au musée de Nantes), le *Départ de troupes* (le même qui fut peint pour Sirois), chez M. Edmond de Rothschild, les *Fatigues* et les *Délassements de la guerre*, venus (de chez Crozat) à l'Ermitage impérial, enfin l'*Escorte d'équipages*, sortie de la collection Julienne (une *Escorte d'équipages* a figuré depuis dans la collection Eugène Carrière), ont conservé trop d'entrain, trop de fougue et de mouvement militaires pour n'être point, dans leur réalisme étincelant, le témoignage encore fort et durable de toute une partie de l'œuvre aujourd'hui dispersé du maître.

Peintre militaire, Watteau rompt avec le solennel convenu de Martin et de Van der Meulen ; ses soldats ne sont pas, comme chez ces artistes habiles, qu'au pas et à la parade ; ils prennent part à l'action ; on les voit au départ et au repos, au bivouac ou en guerre. Encore que, comme ceux de Casanova ou du Bourguignon, ils n'apparaissent point dans le choc du combat, ils font bien voir que la poudre dont ils sont brûlés n'est point toute à la maréchale et que les combats qu'ils livrent, la guerre à laquelle ils prennent part ne sont point — sous Boufflers, Villars ou M. de

(1) Gravé par C.-N. Cochin, le père.

Luxembourg — que des combats de théâtre ou qu'une guerre en dentelles. Sébastien Pontaut de Beaulieu peut venir et dessiner avec charme sa suite de la *Vie au camp*, Charles Parrocel, Le Paon, Lenfant, peuvent paraître et, dans un avenir encore insoupçonné, Louis Watteau, l'un des deux Watteau de Lille, brosser ses petites « ribotes » de grenadiers. Nul, jusqu'à nos Raffet et à nos Charlet, n'aura cette verve et cette saveur, cette ampleur et cette bonhomie, cette candeur et ce charme dans la peinture des guerres.

Ici, comme partout où il a passé, Watteau va bien au delà des autres ; son œuvre militaire n'est qu'un épisode dans une œuvre encore plus étendue et encore plus haute ; mais, au regard de ceux qui comprennent — comme aux yeux de ce Caylus qui fut, pour une fois, avisé — se voient déjà, dans ces ouvrages de ses débuts, « de la couleur, de l'harmonie, des têtes fines et pleines d'esprit ».

CHAPITRE II

FIGURE ET CARACTÈRE DE WATTEAU. — LOGIS DIFFÉRENTS. — LES PORTRAITS DES AMIS DU MAÎTRE. — PORTRAITS DE FEMMES EXÉCUTÉS PAR WATTEAU.

L'IMPRÉCISION qui domine la biographie du maître, cette imprécision déconcertante qui a fait dire si justement à Paul Mantz que « la vie de Watteau est plus mystérieuse que celle de Mantegna », n'est pas sans se communiquer, dans les dessins et dans les gravures, au visage du peintre, et sans lui prêter cette part d'indéfinissable à laquelle vient ajouter encore la poésie du regard, l' « air tendre et un peu berger » du modèle. Pour moi, s'il me fallait composer le visage d'un Watteau idéal, digne en tous points de son œuvre adorable et varié, j'en emprunterais moins les traits aux estampes de son temps qu'à ces autres figures de chimère dont il a imaginé, dans ses tableaux, un si grand nombre. A l'aide de la mélancolie immobile du *Gilles*, de la résignation de l'*Indifférent*, de la langueur de *Mezzetin*, de la méditation attentive du jeune homme accoudé dans l'*Enseigne*, du frémissement du mandoliniste des *Charmes de la vie*, mais surtout de la beauté pimpante et immatérielle des pèlerins azurés de l'*Embarquement*, je tracerais à nouveau le visage ardent du plus français de nos maîtres.

Son portrait, son portrait de l'âme, revivrait ainsi à nos regards ; et, dans cette chair, toute spiritualisée par le mal du corps et par l'intensité du sentiment lyrique, appa-

WATTEAU

Le concert ou « Les charmes de la vie »

(Collection Wallace, Londres)

raîtrait l'expression la plus véritable et la plus poignante de cette physionomie où rien ne vivait plus, vers la fin, que les lèvres au beau pli amer et les yeux brûlés par le feu de l'amour.

Modelé à grandes lignes par de précoces chagrins, crispé par ce sourire effrayant dont il illuminait parfois sa figure, pétri de toutes les nuances de la surprise, de l'admiration et de la candeur, ce masque étonnant d'un Watteau imaginaire aurait de quoi surprendre ; mais aussi comme il apporterait à notre impatience une révélation! L'homme et l'œuvre, intimement mêlés dans une synthèse imprévue, apparaîtraient ce qu'ils sont réellement l'un à l'autre, et, tandis que tous ces traits mêlés de *Gilles*, de l'*Indifférent*, de *Mezzetin*, des Pèlerins et du Mandoliniste se montreraient dans les détails de ce visage multiple et composé, un Watteau encore plus fantasque, encore plus tendre et encore plus berger se ferait voir à nous, sous ce masque vivant, dans la diversité de l'idéal auquel il obéit toujours.

Quand, le 20 septembre 1719, Nicolas Vleughels écrira, au nom de Watteau, à la Rosalba et transmettra, à la Vénitienne, le désir d'Antoine d'obtenir un *petit ouvrage* de sa main, il parlera du peintre ainsi que d'un *excellent homme*. Et, dans cette lettre banale, très humble, au cours de laquelle Watteau, comme M. Dimanche ou M. Josse, fait figure de bourgeois, il apparaît bien que l'Anversois ne considère pas le grand homme avec lequel il a l'honneur de vivre autrement que comme un être ordinaire.

Watteau, nous le savons pourtant, n'était pas toujours d'humeur égale ; il eut des différends avec Gillot et avec Pater ; « bon mais difficile ami », il était encore, dit Gersaint, qui pourtant fut son compagnon le plus cher, « misanthrope, même critique, malin et mordant » ; « né sarcastique », dit Caylus, il « démêlait et rendait à merveille les ridicules de ceux qui venaient l'interrompre » ; il était, ajoute le même, « entier dans ses volontés »,

et Julienne, Jean de Julienne, le confident admirable au-dessus des autres, ne va-t-il pas jusqu'à écrire qu'Antoine se « rendait quelquefois incommode à ses amis » par son « abord froid et embarrassé » ; Sirois, dans sa lettre à Mme Josset, l'accuse « d'humeur noire et possession d'esprit » ; Caylus, ailleurs, rapporte plus d'une de ses boutades. En réponse à tout un sermon de prudence et d'habileté avec lequel le comte essaie un beau jour d'éveiller chez le peintre la défiance de l'avenir, Watteau a un mot terrible et cruel, un mot si saisissant dans son horreur que l'interlocuteur en demeure sans réplique. « *Le pis-aller* », répond le Flamand, à tant d'édulcorantes paroles au moyen de quoi on s'efforce d'atténuer tout ce qu'a d'un peu vif son indépendance, *le pis-aller, n'est-ce pas l'hôpital? On n'y refuse personne.* » Et parfois il a des colères, des emportements! La plus petite injustice, le plus petit tort le révoltent ; comme toutes les natures sensibles, il a des indignations généreuses. Il faut lire, dans Caylus, l'algarade qu'il fit à ce peintre en miniature qui, par importunité, avait tiré de lui, « comme Patelin tire la pièce de drap de M. Guillaume », un tableau délicieux et qui, peu de temps après ce don princier, vint le lui rapporter à corriger sans retard et selon le sens qu'il indiquait. « Watteau, d'un grand sang-froid, prit de l'huile d'aspic et ne le fit pas attendre pour lui rendre sa toile avec le bois d'une netteté charmante. » L'autre voulut se fâcher, « mais, dit Caylus, *Watteau lui parla ferme* ». Il avait accoutumé de cela souvent et toutes les fois qu'un affront lui venait des drôles et des ignorants. Lors même qu'il avait à souffrir des hommes avec le plus de violence, il ne se faisait pas faute de riposter ardemment. Les saillies et brocards sanglants dont il usera plus tard contre l'empirique Misaubin, contre tous les charlatans qui n'auront pu atténuer son mal, adoucir pour un jour le feu dévorant de la phtisie, en témoignent assez. Pour Misaubin, il le représentera dans le champ d'un cimetière, et pour les autres, son cri s'élèvera jusqu'à

l'imprécation : « *Qu'ay-je fait*, leur dira-t-il, *qu'ay-je fait, assassins maudits?* » (1).

Tout cela ne va pas sans s'élever contre le caractère bénin, contre la bonhomie de l'*excellent homme* sous les traits duquel Nicolas Vleughels présente à la Rosalba un Watteau mesuré, déférent et réfléchi. Vleughels, s'il est vrai qu'il crut, dans sa naïveté un peu grosse, à cette bénignité, à cette bonhomie-là, se trompa fort. Watteau, le peintre d'*Apelle et de Campaspe* ne s'en rendit jamais bien compte, était par-dessus tout l'homme de son œuvre : ce n'étaient pas seulement ses Arlequins, ses Lélios et ses Léandres qu'il dissimulait par jeu sous le velours d'un masque ou les plis d'un épais manteau zinzolin, c'était lui-même aussi. « Cet air doux qui lui était naturel », et que Caylus lui a vu dans ses meilleurs jours, n'était-il pas le voile de ruse et le flottant manteau au moyen desquels il étendait, entre le monde et lui, un obstacle impalpable et comme aérien? Grâce à tout ce qu'avait d'engageant cet « air doux » il allait, sans que les hommes aperçussent son exaltation, comprissent sa chimère et vissent sa douleur crispée sur son visage ; et il était semblable à ce jeune *Indifférent* tout vêtu d'azur qu'il a peint d'un merveilleux pinceau, avançant à pas léger sur un beau gazon. Au milieu de ce monde en fête de la Régence, il passait sans que la corruption montât jusqu'à lui : ses pas touchaient à peine au sol imprégné de toutes les hontes, ses mains élevaient, tout en jouant d'une corde invisible avec un léger diabolo, comme un geste d'adoration et d'hommage, vers ce ciel sans défaut de ses chimères ; mais son fixe, extatique et tout indifférent visage empêchait ceux qui le considéraient dans son jeu et dans sa pavane d'apercevoir, en lui, autre chose qu'un ordinaire et banal passant.

---

(1) Cette œuvre, d'inspiration toute moliéresque et d'une satire très vive contre les médecins, a été gravée par Caylus et Joullain. Au bas de la planche on peut lire ces vers :

Qu'ay-je fait, assassins maudits,
Pour m'attirer ainsy votre colère ?

Il méditait presque toujours ; « le travail assidu l'avait rendu un peu mélancolique », dit Julienne. Et Caylus : « Il était sombre, mélancolique comme le sont tous les atrabilaires, naturellement sobre et incapable d'aucun excès. » « Libertin d'esprit mais sage de mœurs ; impatient, timide ; discret et réservé avec les inconnus », voilà les traits que Gersaint ajoute à ceux de Caylus et de Julienne. Mais Gersaint dit encore : « il parlait peu mais bien ; il aimait beaucoup la lecture ; c'était l'unique amusement qu'il se procurait dans son loisir. »

Que lisait donc celui-là qui « était libertin d'esprit mais sage de mœurs », qui était « timide et réservé », « misanthrope et même critique »? Mais pas autre chose que des livres qui pouvaient aider à sa perfection et à son art. « *Monsieur*, écrit-il par exprès à M. de Julienne, *je vous fais le retour du grand tome premier de l'écrit de Leonardo de Vincy, et en mesmes temps je vous en fais agréer mes sincères remerciements. Quant aux* Lettres en manuscrit de P. Rubens, *je les garderai encore devers moi, si cela ne vous est pas désagréable, en ce que je ne les ai pas encore achevées.* » Ajoutons, à tous ces traits, un autre qui achève de le peindre : il aimait beaucoup la musique. Il n'y a pas d'œuvre d'artiste où se fasse voir, plus que dans le sien, une profusion pareille de *Concerts*, de *Leçons de chant*, de *Joueurs de flûte et de guitare*, de *Gammes d'amour*, de *Finettes*. Et comme il a peint les attributs de la musique, comme il les a aimés! Et comme la musique convient à ses tableaux, comme elle les embellit, à quel point elle leur ajoute de mesure, de vibration, d'accord ! Mais tout cela sera dit au moment de l'étudier dans ses ouvrages.

Pour l'instant, nous nous efforçons de le revoir ainsi qu'il était, non seulement de caractère et d'âme, mais de corps. « L'homme, écrit à ce propos Goncourt, un portrait vous le dira. Le voilà jeune, pris au vif : un masque inquiet, maigre et nerveux ; le sourcil arqué et fébrile, l'œil noir, grand, remuant, le nez long

et décharné, la bouche triste, sèche, aiguë de contour, avec des ailes du nez au coin des lèvres, un grand pli de chair travaillant la face. Et, de portrait en portrait, comme d'année en année, vous le verrez aller maigrissant et mélancolique, ses longs doigts perdus dans ses amples manchettes ; son habit plissé sur sa poitrine osseuse, vieillard à trente ans, les yeux enfoncés, la bouche serrée, le visage anguleux, ne gardant que son beau front respecté des longues boucles d'une perruque à la Louis XIV. »

Mais ce portrait que décrit Goncourt, que Boucher a dessiné (dessin aux trois crayons, au musée Condé, à Chantilly) puis ensuite gravé et qui fut mis, par Julienne, en frontispice au premier livre des *Figures de différents caractères*, n'est pas l'unique du genre. Il y a encore le médaillon « inspiré à Boucher par la vue d'un portrait de Watteau peint par lui-même qui nous est inconnu » (1) ; il y a l'estampe où le maître s'est montré occupé à peindre à côté de M. de Julienne jouant du violoncelle ; il y a cette planche 213 du recueil de M. de Julienne, planche à laquelle Mariette donne le titre de *Watteau sortant de son lit* (2), d'une expression de rire si déchirante, si maladive qu'Edmond de Goncourt l'appelle : « un portrait saisissant, terrible, presque macabre de poitrinaire » ; enfin, qui sait s'il n'y a pas, caché chez quelque amateur insoupçonné, au fond de quelque grenier inconnu, ce portrait dont parle Crozat, portrait perdu depuis la vente de Lalive de Jully (1770) et que la Rosalba fit de Watteau « quelque temps avant sa mort » (3)?

Les notes de ses amis, ces portraits, ces estampes, tout cela, certes, nous permet de le voir, vivant devant nous, comme s'il

---

(1) Edmond de Goncourt : *Catalogue raisonné.*

(2) Le véritable titre est, selon l'exemplaire de la Bibliothèque de l'Arsenal : *Portrait de Watteau dessiné par lui-même dans son lict.* N° 213 des *Figures de différents caractères*, gravé par B. Audran.

(3) Lettre de Crozat à la Rosalba (11 août 1721). Voir aussi : *Diario da Rosalba Carrièra, Venezia,* 1793, traduit par Alfred Sencier.

était là et allait nous parler. Mais quelque soin que nous y mettions, il manque encore bien des traits à son caractère et à sa figure.

D'abord il nous faudrait dire son désintéressement. « Il n'aimait point l'argent et n'y était nullement attaché », dit Caylus, et, pour ses tableaux, Gersaint avait toutes les peines du monde à lui faire accepter « un prix raisonnable ». Il allait — nous le savons — jusqu'à donner de ses œuvres non seulement à ses amis, ce qui eût été bien naturel, mais à des gens de peu de valeur comme le miniaturiste. Caylus, à ce propos, nous conte qu'une fois « un perruquier lui apporta une perruque qui n'avait rien de recommandable mais dont cependant il fut enchanté » ; le candide et naïf grand maître n'alla-t-il pas jusqu'à abandonner en échange, à cet homme, « deux petits tableaux pendans et peut-être du plus piquant qu'il ait fait ». « J'arrivai peu de temps après la conclusion de cette bonne affaire, dit Caylus. En vérité il en avait du scrupule. Il voulait encore faire un tableau pour le perruquier ! »

A un désintéressement aussi rare il faut joindre un courage, un entêtement au travail que le chagrin, l'isolement et la maladie n'abattirent jamais. Caylus l'accuse d'indolence, de paresse. Mais fut-il indolent, fut-il paresseux l'homme qui, dans une carrière aussi courte que la sienne, trouva le temps et les moyens de réaliser l'un des labeurs les plus considérables de la peinture? « Plus de sept cents planches, écrit M. Gabriel Séailles, ont été gravées d'après ses dessins et ses tableaux. » Et Gersaint nous affirme que Watteau apportait tant de diligence et de verve à exécuter ses œuvres qu'il ne mit pas plus de huit jours à brosser l'*Enseigne*, ce chef-d'œuvre. Quelle réponse à M. de Caylus!

Mais, à ce désintéressement et à ce courage, il joignait une modestie rare. Bien qu'il fût reçu à l'Académie royale de peinture et sculpture, « Watteau — écrit Gersaint — ne s'enfla pas de sa nouvelle dignité et du nouveau lustre dont il venait d'être

décoré : il continua à vouloir vivre dans l'obscurité ; et, loin de se croire du mérite il s'appliqua encore plus à l'étude et devint encore plus mécontent de ce qu'il faisait. » Ce mécontentement était incroyable et passait tout ce qu'on peut imaginer. Jamais peintre ne fut — aussi peu que celui-là — glorieux de ses chefs-d'œuvre. « *Moi indigne et qui n'a* (sic) *aucun talent pour y aspirer à moins d'un miracle...* » répondait-il à ceux qui lui attribuaient, plus tard, la qualité de peintre de Mgr le duc d'Orléans (1). « Le pauvre Watteau n'est jamais satisfait de ses tableaux », ajoutait d'autre part Sirois écrivant à Mme Josset. « Il était fait — dit Caylus — de manière à se dégoûter presque toujours de ce qu'il faisait. » Parfois même, il avait des coups de dépit tels, des doutes si poignants, si vifs, que Gersaint l'a vu « effacer totalement des tableaux achevés qui lui déplaisaient, croyant y apercevoir des défauts ». Ajoutons que nul, plus que lui, ne fut le maître de son art, ne conserva jamais plus parfaite indépendance. « Watteau peint à sa fantaisie et n'aime les sujets commandés » (SIROIS à Mme JOSSET). Ainsi il entend garder son choix, méditer et porter en lui longtemps son motif, arriver à son heure et à son moment ; rien n'est plus beau, plus louable dans la volonté et dans la maîtrise.

Seule, son inconstance l'égare ; et, ici, tous sont d'accord. Gersaint, Julienne, Sirois, Caylus ne tarissent point sur ses dégoûts subits, sur son indifférence aux autres et à lui-même, sur cette mobilité qui le faisait si malheureux. « Il ne cherchait qu'à voltiger de sujets en sujets, dit Gersaint bonnement : souvent même il commençait une ordonnance et il en était déjà las à moitié de sa perfection. » Si cela se comprend de ses tableaux qui étaient des chefs-d'œuvre de grâce, de légèreté, de caprice, où il

(1) D'un fragment de lettre inédite de Watteau, publié par M. R. Tatlock dans le *Burlington Magazine* (avril 1921), reproduit par M. Louis Gillet. Ce dernier ajoute judicieusement : « On apprend (ainsi) que Watteau était peintre du duc d'Orléans, ce qui montre, une fois de plus, qu'il n'a jamais été, comme on l'a dit, un méconnu. »

ne pouvait vraiment trop peser sans alourdir et gâter l'effet, cela se conçoit moins de ses actions.

Sa mélancolie et son désabusement, son isolement et sa maladie commandaient à ces manifestations de son humeur.

Nul plus que lui n'aima le changement dans les logis et dans les personnes. Pour les logis, il en eut de toutes les sortes et, dès qu'il fut à Paris, dans tous les quartiers. Sa versatilité l'empêchait de s'attacher à aucun ; il méprisait d'ailleurs complètement l'opulence et se trouvait aussi satisfait dans le grenier de son barbouilleur du pont Notre-Dame ou près du pauvre Vleughels que dans le palais du Luxembourg ou chez le riche Crozat ; mais seulement, comme nous voyons qu'Hamlet, devenu dément, allait suivant sa chimère et causant à des ombres, lui, Antoine Watteau, suivait sa fantaisie, sa belle fantaisie azurée, impalpable, illuminée et merveilleuse ; et, ainsi, il allait dans des lieux divers et ne s'attardait point à les contempler. « Autre ne fut sa vie, dit Michelet, un incessant départ, un vouloir, un commencement. » C'est bien cela ; et il faut avec lui, tant il est charmant, tant il est doux et résigné, en revenir toujours à cette vision de son *Embarquement*, à ces frissonnants et jolis pèlerins de l'amour et de l'idéal qu'il avait conçus à son image et qui de la même manière que lui s'agitent, sans être bien sûrs de l'heure ni bien sûrs du moment, dans un monde mobile et changeant comme l'azur plein de reflets de leur habit de Cythère.

Suivre Watteau de logis en logis, depuis la maison de ses parents dans Valenciennes jusqu'à celle de Nogent-sur-Marne, dans la Grande Rue, où il vint mourir, c'est refaire, à grands traits, le pèlerinage ininterrompu que le peintre accomplit en sa vie, le pinceau à la main, sous son manteau frileux et dans ses dentelles.

Depuis son arrivée à Paris avec le décorateur de l'Opéra, nous l'avons vu demeurer avec Mettayez sur la paroisse des Saints-Pères, avec le barbouilleur sur le pont Notre-Dame, puis,

WATTEAU

Feuille d'études. Dessins aux trois crayons

(Musée municipal de la ville de Paris. Petit Palais)

de là, successivement chez Gillot à *la Botte royale*, près la Butte Saint-Roch, enfin chez Audran au palais du Luxembourg. Ce n'est qu'à sa seconde arrivée des Flandres que Watteau, qui rapportait avec lui — pour Sirois — une nouvelle *Alte d'armée* et l'idée du *Camp volant*, accepta de loger aux *Armes de France*, sur le quai Neuf, chez le beau-père de Gersaint. Alors on est en 1711, peu de moments après la mort de Mgr le Grand Dauphin ; le roi « est en proie à une telle affliction qu'elle attendrirait un rocher » (1). La même année, M. de Cambray a été sacrifié à M. de Meaux ; les intrigues abondent ; c'est au tour des Jansénistes de souffrir ; Madame critique Messieurs de l'Académie. « Messieur de l'académie, dit-elle dans un français assez boiteux, pour faire leur dictionnaire, estoit demeurés vingt ans sur le Q. » C'est le 22 novembre 1711 que Madame, de Versailles, fait part de cela à ses Allemands. Le lendemain (23 novembre), Sirois, dans un style qui vaut celui de la princesse, informe Mme Josset, libraire à Paris, de tous les tourments que lui vaut son génial locataire. « Cet original qui fait d'abondant de la painture comme Monsieur le Sage fait des Comédies et des Livres avec la différence que Monsieur le Sage est quelquefois content de ses Livres et de ses Comédies et que le pauvre Wateau n'est jamais satisfait de ses tableaux, ce qui ne l'oppose d'être un des roys présens du pinceau. Il m'a promis de paindre pour moy une *Feste de la Foire du Lendit* de quoy j'ai advancé cent livres de trois cents convenues. Elle sera son chef d'œufvre *s'il y mest la dernière tousche* » (2). Mais, cette « dernière tousche », Watteau la mettra-t-il? « Monsieur le Sage lui a trouvé la comande de deux pendens tirés du *Diable boiteux* à cent trente livres la pièce. Il n'espère qu'on les aura. » D'autant qu'il y a aussi un « Monsieur

(1) PRINCESSE PALATINE : *Lettres inédites*, traduites par A. A. ROLLAND.

(2) *Lettre de Sirois à Madame Josset*, libraire à Paris, en date du 23 novembre 1711 (Collection Benjamin Filon), lettre passée en vente le 15 juillet 1878. Citée par M. de Fourcaud. Virgile Josz, dans son livre, a eu le soin de la donner avec son orthographe.

Duchange » auquel Watteau a déjà promis une autre œuvre! Cela fait bien de l'ouvrage. Il y aura « mescompte », et, en fin de tout, Watteau, fatigué, rebuté et en même temps malade, abandonne le quai Neuf. Par Mariette, qui place *le Marais* et *l'Abreuvoir*, ces deux grasses œuvres rustiques, à cette date de sa vie, nous savons que Watteau, au sortir de chez Sirois, va loger aux Porcherons ; mais là, le mouvement et le bruit populaires, qui plaisaient tant d'habitude à son cœur de Flamand, ont tôt fait de l'excéder. Le voilà parti à nouveau. Enfin, dit Julienne, M. Crozat, le fameux financier, « luy ayant proposé de prendre un logement chez luy, il profita d'autant plus volontiers de cette offre qu'il espérait pouvoir travailler plus tranquillement. » C'est là qu'il prit, nous le savons, par l'étude qu'il fit des admirables collections picturales de son hôte, pour la première fois un contact vivant avec les Vénitiens ; c'est là aussi, faubourg de Richelieu, qu'il composa les *Saisons*, qu'il peignit quelques-unes de ces parfaites œuvres dont s'honorent le plus aujourd'hui les musées d'Europe. Epoque féconde, époque heureuse de la vie du maître, époque qui eut Montmorency — son château et son parc, également domaine de Crozat — pour aboutissement !

Tout cela c'était du bonheur, de la paix, de la joie, de la sécurité pour vingt ans ; mais, avec Watteau, rien n'est sûr, rien n'est durable. Le « fier rapin », comme dit Michelet, a son honneur ; nul ne souffre, plus que lui, d'être obligé ; en cela, il est bien de ce peuple têtu des Flandres, de ce peuple qui a eu des Artevelde, de ce peuple à qui l'on peut couper la tête plutôt que de la courber. Sur son indépendance, rien ne prévaut. Crozat quitté — et cet émerveillement d'une des richesses les plus inouïes du temps — il revient, dit Gersaint, chez Sirois, aux *Armes de France*, « dans un petit logement et défendit absolument de découvrir sa demeure à ceux qui la demanderaient. » De la sorte il pensait échapper à ces importuns dont, au dire de Caylus, il était si souvent la proie ; mais là, comme toujours, ce

n'était qu'une étape. Il lui fallait mieux encore : plus de silence et vivre plus à l'écart, loin du bruit, loin des hommes, dans une espèce de misanthropie hostile à laquelle on ne peut bien comparer — quoique très différente — que celle de Jean-Jacques Rousseau.

A ce moment, nous apprend Mariette, « Nicolas Vleughels habitait la maison du neveu de M. Lebrun, sur les fossés de la Doctrine chrétienne » [ou fossés Saint-Victor]. Cette maison, dit M. Paul Alfassa, « existe encore. C'est le n° 49 de la rue du Cardinal-Lemoine » (1). En ce temps-là, Nicolas Vleughels, qui portait sans déchoir le nom que son père, Philippe Vleughels, avait illustré, était loin d'être le personnage qui succédera un jour à Poerson, à la direction de l'école de Rome ; il n'était pas encore chevalier de Saint-Michel! Mais, déjà, il était ce « geai de la peinture » que d'Argenville a vu et qui pillait çà et là, pour en parer ses œuvres, chez les plus grands maîtres. C'est chez lui que Watteau, heureux de retrouver un compagnon de ses kermesses, vint, dès 1718, loger en quittant Sirois (2).

L'Almanach royal, la lettre de Vleughels à la Rosalba (20 septembre 1719) indiquent assez que ce séjour fut, pour lui, l'un des plus durables. Cette continuité dans sa vie et dans ses actions commençait de porter, pour sa réputation et pour son travail, des fruits dont tout autre, à sa place, eût été satisfait ; ses succès allaient toujours croissant, et, nous dit d'Argenville, eussent été encore plus loin « si son inconstance naturelle ne leur eût donné des bornes ».

Cette inconstance, sur laquelle Mariette insiste au cours d'une note restée manuscrite de l'*Abecedario*, « lui faisait changer de domicile à chaque instant ». *L'Almanach royal* de 1720

---

(1) Paul Alfassa : *L'Enseigne de Gersaint* (Paris, 1910).

(2) Selon M. Louis Gillet (*Watteau, 1921*), Jean-Antoine, vers 1717, « lorsqu'il peignait, pour son ami Julienne, le second *Embarquement*, aurait habité aussi quelque temps dans une maisonnette toute proche de l'église Saint-Médard, au 27 de la rue Broca. »

en portant que « Vatteau P. [eintre] est à Londres » témoigne à quelle extrémité et à quelle imprudence cette inconstance fatale avait conduit un homme au tempérament nerveux, sensible et d'aussi peu de santé.

Revenu de Londres, frappé à mort de l'aggravation de son mal, touché jusqu'à l'intime de l'être, Watteau revoit Paris à l'été de 1720, assiste peut-être, le 22 juillet, au mariage de Jean de Julienne, « bourgeois de Paris », avec demoiselle Marie-Louise de Brécey ; le 21 août il voit à nouveau la Rosalba (1) ; et pendant tout ce temps, il loge au *Grand Monarque*, pont Notre-Dame. Là, sans doute, choyé, entouré de soins par la fille de Sirois, par le mari de celle-ci, le dévoué Gersaint, il eût pu, sinon guérir, au moins se prolonger, se soutenir, s'agripper, de tout ce qui lui restait de forces, à la belle vie chaude.

Mais là encore il fut fou ; là encore il fut imprudent et malheureux! « La langueur dans laquelle il vivait, dit à ce moment Gersaint, lui fit appréhender au bout de six mois de m'incommoder s'il restait plus longtemps chez moi. Il me le témoigna et me pria, en même temps, de lui chercher un logement convenable. » C'est donc qu'il partit encore, et se reprit — comme Caylus le veut — « à errer de différents côtés ». Nous savons que, pour finir, « il crut qu'il serait beaucoup mieux à la campagne » (GERSAINT). Seulement, il ne fut pas mieux là qu'ailleurs ; et nous apprendrons, dans le chapitre le plus triste de ce livre, celui où l'on dira sa mort, qu'à peine arrivé à Nogent il ne rêva plus que d'être à Valenciennes !

Voilà de la manière qu'il dispersa sa vie, de la façon dont il usa, durant ces trente-sept années ! Tout cela au milieu des chefs-d'œuvre! Tout cela dans la résignation, dans le désabusement et dans la douleur! Mais aussi, tout cela dans la magie du talent,

---

(1) Une note du *Diario* de cette dernière l'indique : « Le 21 août 1720 : Vu M. Vateau et un Anglais. »

dans la lumière intense et la couleur exquise, tout cela — comme à l'Opéra — dans un air de musique.

Comment un homme qui — du berceau à la tombe — ne fut jamais qu'un nomade, un errant, et, pour parler à la façon de ses tableaux, un pèlerin fugace posé à peine là, à peine ici, inspira-t-il tant d'amitiés étroites, suscita-t-il tant de touchants dévouements, marcha-t-il, jusqu'au bout, entouré de tant d'affections fidèles et intelligentes? C'est ce que nous allons nous efforcer de discerner, à l'aide de ses souvenirs, dans ses tableaux, dans ses estampes, dans les moindres croquades de ses crayons.

La tendresse de Watteau aussi a son histoire.

Le regretté Gaston Schéfer, qui a tenté naguère de la manière la plus heureuse, à travers l'œuvre du maître, cette exploration sentimentale, a retrouvé, en étudiant l'estampe de Benoît Audran gravée d'après *la Conversation*, quelques-uns des portraits des amis préférés du peintre (1). Ces amis, ces « favoris de son cœur », Watteau, dans une sorte de pensée délicate, a eu l'idée de les assembler, en quelque sorte autour de lui. « Au milieu de la composition, un homme debout, Watteau lui-même, montre du geste à une dame le groupe de ces amis qui causent autour d'un banc de gazon. » — « Là, écrit Gaston Schéfer, tout est vrai, point de masques, pas de costumes de théâtre, pas de fantaisie italienne. Ces personnages sont habillés à la mode de Louis XIV. Cette dame à qui parle Watteau, cette autre qui tourne le dos au spectateur portent l'écharpe à dentelles que l'on retrouve dans les modes de Bonnart. Dans le groupe, on peut reconnaître au fond M. de Julienne assis et causant avec une jeune femme. » Ce personnage, une canne à la main, entr'aperçu derrière le banc de gazon, n'est-ce pas le blessé de Malplaquet, le bon et glorieux bancal, Antoine de la

---

(1) Gaston Schéfer : « Les portraits dans l'œuvre de Watteau » (*Gazette des Beaux-Arts*, juillet-décembre 1896).

Roque ? Et cet homme debout, auquel parle l'ancien officier aux gendarmes, n'est-il pas, autant qu'on en peut voir, Antoine Pater (1), père de Jean-Baptiste et sculpteur ?

Tout cela est bien possible et n'a vraiment d'intérêt que dans l'idée qui est charmante et fait honneur à Watteau.

Ce qui, dans une pareille composition, eût achevé de séduire et ce qui manque un peu, dans tous ces témoignages peints, dessinés ou gravés, de l'affection du peintre, ce sont les portraits des compagnons du début : de Jean-Jacques Spoëde, ce Flamand comme lui et « son ami particulier », de Claude Gillot, de Claude Audran, mais, surtout, des marchands Sirois et Gersaint. Les marchands de ce temps-là n'étaient pas tous, comme Mettayez ou comme le barbouilleur aux *saints Nicolas*, les exploiteurs des peintres. Watteau le savait bien, qui avait éprouvé les bontés de M. Dieu (2), qui — grâce aux achats de Sirois — avait pu retourner à Valenciennes, enfin vis-à-vis de qui Gersaint, le gendre du même Sirois, ne cessait de déployer un dévouement actif et de tous les instants.

Sirois, le négociant aux *Armes de France*, l'acheteur du *Détachement faisant alte*, l'ami de Mme Josset, n'a pas été oublié. Mariette, des premiers, l'a retrouvé, dans le tableau gravé par Thomassin le fils, « représenté au milieu de sa famille, sous la figure de Mezzetin jouant de la guitare ». Mariette veut aussi que, dans le tableau *le Retour de chasse*, le « portrait de femme en habit de chasse *soit* celui d'une des filles de Sirois. » Pour Gersaint on s'est efforcé de le discerner, comme cela eût été

---

(1) Watteau aurait encore, une autre fois, noté en quelques traits la silhouette du sculpteur Antoine Pater. C'est, dans la figure 227 du recueil de l'Arsenal, l'homme en perruque « assis, jambes croisées, sur un tabouret, devant une toile où il appuie son pinceau ». GASTON SCHÉFER, *Gazette des Beaux-Arts* (juillet-décembre 1896).

(2) Antoine Dieu tenait boutique sur le Petit Pont. C'est pour M. Dieu qui — écrit Mariette — « avait entrepris de peindre toutes les actions de la vie du Roy pour estre exécutées en tapisseries » que Watteau composa son tableau de *Louis XIIII metant le cordon bleu à M. le duc de Bourgogne, père de Louis XV.*

logique, au nombre des personnages tout emperruqués et falbalassés qui s'agitent, avec d'agréables mouvements de marionnettes élégantes, dans le cadre de l'*Enseigne*. Mais Gersaint, Gersaint l'hôte accueillant du pont Notre-Dame, le rédacteur si fin, si avisé du *Catalogue* Quentin de Lorangère, Gersaint n'est pas là!

Tout ce qui nous est parvenu de cette amitié sans un défaut et sans un nuage, de cette constante, délicate et jusqu'à la fin durable affection du peintre et du marchand, ce n'est ni un portrait, ni même un profil, c'est une lettre.

Cette lettre, la voici, telle qu'elle a été publiée maintes fois, dans sa simplicité :

« *A Monsieur Gersaint, marchand sur le pont Notre-Dame,*
de la part de Watteau.
Du Samedi.

Mon ami Gersaint,

Oui, comme tu le désires, je me rendrai demain à dîner, avec Antoine de la Roque, chez toi. Je compte aller à la messe de dix heures à Saint-Germain de Lauxerrois; et assurément je serai rendu chez toi à midi, car je n'aurai avant qu'une seule visite à faire à l'ami Molinet qui a un peu de pourpre depuis quinze jours.

En attendant, ton amy
A. Watteau.

Ce billet sans affectation révèle bien toute l'intimité qui régnait entre les deux hommes. Gersaint, pour Watteau, c'est le fort, c'est le solide ami ; jusqu'à la fin ils seront dévoués l'un à l'autre. Dans le temps que Watteau revint d'Angleterre cette réciprocité dans la confiance et la sympathie augmenta encore, Watteau se faisant plus dolent, plus plaintif, plus abandonné avec Gersaint, et Gersaint trouvant les mots profonds du cœur pour combattre, chez Watteau, ce sentiment de désespoir, d'irré-

parable ennui qui ne faisait que s'accentuer lentement avec le mal. Watteau, dans un sursaut final de force, un éclair dernier de son génie, peint sa superbe *Enseigne*, et donne ainsi à Gersaint le sublime et dernier témoignage d'un attachement que la mort seule fut capable de rompre. A l'instant que le peintre quitta Paris pour se retirer à Nogent-sur-Marne, dans ce délicieux site où il allait pour toujours fermer à la lumière ses yeux divinateurs, Gersaint ne le délaissa pas. « Je le conduisis, dit-il avec simplicité, et j'allais le voir et le consoler tous les deux ou trois jours. » Watteau, à ce moment, comme tous les malades, formait de merveilleux projets ; il rêvait de revoir, avant de mourir, son cher pays des Flandres, Valenciennes aux toits de tuiles et d'ardoises qu'avait couverts son père ; et, là encore, Gersaint eût été du voyage! Mais cela ne s'accomplit pas de la manière qu'il voulait. La mort vint ; elle ne fut pas assez forte pour faire que Gersaint se désintéressât d'une mémoire admirée. A Gersaint, à ce bourgeois humble et sans lettres, à ce simple boutiquier qui tenait enseigne au *Grand Monarque*, nous devons cette page, la plus précieuse, la plus sincère qui ait été écrite sur Watteau, celle qu'en 1744, il insérera pieusement dans le *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère*. L'auteur du *Dictionnaire de Peinture et d'Architure* ose-t-il, en réponse, s'attaquer à la mémoire du maître et soutenir qu'« il faut beaucoup rabattre de l'éloge », Gersaint qui n'a pas désarmé, Gersaint qui veille toujours, réplique l'année d'après (1747) dans le texte du *Catalogue du cabinet d'Angran de Fontpertuis* avec une fermeté, une modération qui, sous sa plume et dans le but qu'il poursuit, atteignent à l'éloquence et à la grandeur.

Qu'Antoine Watteau, avant de se rendre à déjeuner, avec Antoine de la Roque, à la maison de Gersaint, allât d'abord à « Saint-Germain-de-Lauxerrois » pour y entendre la messe, il n'y avait rien là que d'ordinaire. A Saint-Germain-de-Lauxerrois

WATTEAU

Feuille d'études. Dessins aux trois crayons

(Musée du Louvre)

officiait en effet quelqu'un qui était l'ami de l'artiste : le bon et intelligent abbé Haranger. Cet abbé, chanoine de sa paroisse, au dire d'Antoine de la Roque, « aime les bons tableaux ; il en a des meilleurs maîtres dans son cabinet » (1). C'est — on le verra plus tard — l'abbé Haranger qui obtint — pour Watteau — de Philippe Le Febvre, intendant des Menus Plaisirs du Roi, en sa maison de Nogent, l'asile de paix, de verdure et de quiétude, où le plus délicieux et le plus sensible des peintres — amené par Gersaint — n'allait plus s'occuper qu'à des petites « pensées » à la sanguine et à cette scène de chasse à laquelle il veut travailler pour Julienne. En échange de tant de soins dévoués et cordiaux, Watteau devait bien à l'abbé Haranger un peu d'immortalité. Qu'on ouvre donc, au feuillet 198, ce recueil inépuisable des *Figures de différents caractères* : on le verra tout de suite jaillir de la page, en cheveux longs tombants et en petite calotte du genre de Géronte, le chanoine officieux auquel l'artiste agonisant dut peut-être de prolonger un moment sa vie !

Ainsi faisait Watteau. « Il avait, note Caylus, des habits galans et quelques-uns de comiques dont il revêtait les personnes de l'un ou l'autre sexe, selon qu'il en trouvait qui voulaient bien se tenir. » Cette façon ne lui aidait pas qu'à donner du naturel à ses œuvres ; elle était bonne aussi à servir ses sympathies et ses préférences. A côté de Sirois, de Vleughels, de l'abbé Haranger, il a certainement peint Hénin (2), il a — selon G. Schéfer — travesti en Gilles le recteur de l'Académie royale de sculpture, Philippe Van Clève ; il a, maintes fois, confié au flûtiste Antoine, des concerts de Crozat, un rôle à tenir parmi ses Joueurs de Sérénades ; et, pour M. de Bougi, qui lui a com-

---

(1) Mercure de France (numéro d'août 1721), « Notice nécrologique sur Watteau ».

(2) Vleughels c'est le bonhomme aux joues rondes et au bonnet de coton de la planche 262 des *Figures de différents caractères*.

Nous retrouverons Hénin chez Crozat. Hénin était des familliers de Caylus. Il avait, de Watteau, dans son cabinet, *la Surprise* et *l'Accord parfait*.

mandé le *Concert champêtre,* il est, écrit l'auteur de l'*Abecedario,* « représenté jouant de la basse de viole » au milieu de cette œuvre même (1).

Du sec Mariette, du déconcertant, brouillon et souvent agaçant Caylus, Watteau, qui abandonnait aux futurs crayons de Saint-Aubin et de Cochin le soin de portraiturer ces figures singulières, n'a laissé, non plus que de Crozat, aucune image.

Il a, par contre, avec une expansion admirable, sans retenue et sans réticence, entièrement livré son talent et son cœur à ces effigies préférées entre toutes : J.-B. Rebel, « compositeur de la chambre du Roy », duquel il a laissé un portrait opulent, plein de finesse et de bonhomie ; Antoine de la Roque, son ami ancien auquel il consacre une grande œuvre : un fort beau paysage animé de nymphes mutines se jouant dans les eaux et les arbres et, par devant elles, Antoine de la Roque lui-même, assis sur un tertre, un peu gras, un peu pansu, mais souriant, doux et méditatif ; enfin M. de Julienne, M. de Julienne auquel Watteau va par deux fois, avec un chaleureux et puissant talent, rendre un juste hommage !

C'est dans une toile intitulée *le Concert,* sur le fond d'un doux paysage vaporeux, qu'agrémente une nymphe de marbre au dos et aux reins charmants, qu'Antoine Watteau a peint M. de Julienne et lui. Watteau, debout, tient sa palette, et M. de Julienne, qui n'aimait pas moins les beaux airs que les beaux tableaux, est représenté auprès touchant du violoncelle. Tardieu a laissé, de ces portraits, une gravure agréable et qui ne fait qu'ajouter au regret que nous ressentons de n'avoir plus le tableau sous les yeux.

Une seconde fois, Watteau a peint Julienne, Jean de

---

(1) Dans l'étude 57 du recueil de l'Arsenal nous retrouvons M. de Bougi ou de Bougy travest en Crispin.

Julienne, qui sera anobli un jour (1), qui sera écuyer, chevalier de l'ordre de Saint-Michel, amateur honoraire de l'Académie de Peinture et qui, déjà, se trouve être, par héritage de son oncle François de Julienne, « propiétaire des manufactures de draps fins et écarlates des Gobelins ». Ce portrait, où Jean de Julienne est représenté en habit à galons, magnifiquement mis, de face et la main un peu en avant du corps, appartient aujourd'hui à la collection Groult.

En le peignant ici, en se peignant lui-même à côté de Julienne avec le violoncelle, Antoine Watteau a tenu à donner à cette grande amitié de toute sa vie une consécration qui fût vraiment belle et haute.

Jean de Julienne, on le sait, n'a pas été ingrat. Nul, pas même Gersaint, ne s'est, autant que lui, consacré à la gloire du grand peintre. Qu'on aille à l'Arsenal! Qu'on feuillette ce magnifique recueil des *Figures de différents caractères, de Paysages et d'Etudes dessinées d'après nature par Antoine Watteau et tirées des plus beaux cabinets de Paris et publiées par M. de Julienne!* On pourra juger alors de l'effective ardeur de cette affection.

Dans la notice si touchante qu'il a placée au seuil de ce beau musée gravé du maître, Julienne, d'autre part, a témoigné de sa fidélité au souvenir de son ami. Et plus tard, bien plus tard, en se faisant peindre par de Troy « tenant dans ses mains l'estampe du portrait de Watteau », il semble avoir voulu ajouter encore à cette expression d'un attachement sur lequel le temps et les critiques n'eurent pas plus de pouvoir que la mort.

Ici, une grave question se pose. Watteau, ce spiritualiste de l'amour, cet admirateur passionné, délicat, de la Française de son temps, Watteau, qui transfigura la femme au point de ne

---

(1) Julienne ne « fut anobli qu'en septembre 1736 (cf. d'Hozier, 1er registre, p. 314). Quand on lui donne la particule avant cette date c'est par courtoisie. » PAUL ALFASSA, *ibid.*

plus l'apercevoir et de ne plus la comprendre qu'au travers d'un voile d'impalpable azur, dans une attitude constamment émue, émouvante, exquise, Watteau a-t-il, dans le cours trop bref de sa vie d'artiste, dessiné ou peint d'autres *portraits* que des portraits d'hommes? Ah! sans doute, toutes les figures chaudes, affinées et lumineuses de ses sanguines, toutes les Belles Ecouteuses, toutes les Jeunes Cousines, toutes les Finettes et toutes les Pèlerines de ses tableaux vont, à cette question, sortir du cadre et venir, dans le frou-frou adorable de leurs robes à plis, dans l'éclair de leur chignon tordu, dans l'élancement rythmé des mules à hauts talons, se montrer à nous. Nulles femmes, plus que celles-là qui furent nos mères, ne se montrèrent vivantes, nulles — malgré et peut-être *à cause* du petit air de poésie qui les baigne — ne tinrent davantage à la vie. Un peintre qui comme Watteau dessine, avant de peindre, si abondamment, un artiste à qui nous sommes redevables des pages au crayon ou à la sanguine du Louvre, du British Museum, de l'Albertina ou de l'ancienne collection Heseltine, un maître comme cela n'invente pas ; il prend chez lui, autour de lui, dans la société et dans la nature, les figures qui passent ; et, ces figures, par le moyen d'un petit tour de pinceau, d'un petit trait de dessin qui était son secret merveilleux, il en fait de mutines et de charmantes femmes.

D'Argenville, en écrivant que « sa servante qui était très belle lui servait de modèle », apporte ici une précision précieuse. Il nous aide à penser que Watteau, dans sa probité infinie, dans son honnêteté foncière, entendait toujours, même dans les plus *flous*, dans les plus songeurs de ses ouvrages, partir d'une réalité. A ce titre, il n'y a donc pas une de ses figurines qui ne soit un portrait ; mais ici, à la suite de tout ce que nous avons dit sur Sirois, sur la Roque, sur Rebel, sur Julienne, nous ne voulons, pour les femmes aussi bien que pour les hommes, n'indiquer que les portraits auxquels on puisse attribuer un nom.

De ces portraits, celui du *Retour de Chasse* nous est connu.

Mariette veut que ce soit l'une des filles de Sirois ; d'autres penchent pour Mme de Vermenton, nièce de Julienne. Qu'importe l'attribution! Que ce soit l'une ou l'autre, « elle n'en est pas moins exquise sous son tricorne enrubanné, assise sur ce tertre, entre ses deux beaux chiens français et le trophée de son fusil, de ce lièvre et de cette perdrix » (1).

Pour Mlle d'Argenon, petite-nièce du vieux peintre Charles de la Fosse, hôte de Crozat, nous la reconnaissons, dans l'admirable sanguine avec rehauts de blanc exposée au Louvre, placée entre le flûteur Antoine et le chanteur Paccini, pointant d'un joli museau entre les deux drôles.

Citons encore Mlle Desmares, Charlotte Desmares, nièce de la Champmeslé, la comédienne de qui M. de Lescure a écrit : « Il existe deux portraits de Mlle Desmares : l'un par Watteau (Desplaces sc.) en costume de pèlerine, l'un de ses rôles. L'autre est de Coypel » (2) ; Mlle Desmares, tant admirée de Le Sage, celle qui pouffe toujours, même aux endroits tristes des pièces, celle de qui quelqu'un, qui avait entendu les fusées de sa joie, a pu dire en son temps : « Mlle Desmares a ri hier au soir tout son rolle d'un bout à l'autre. Ah! si elle n'avait pas les dents si superbes et les lèvres si belles! » (3).

Restent ces deux autres effigies féminimes, d'attribution toujours très commentée, qu'il importe absolument d'indiquer ici : le portrait représentant soi-disant la Rosalba et le portrait appartenant à M. Reyre où d'aucuns retrouvent Elisabeth Defontaine, épouse d'Antoine Pater et mère de l'élève de Watteau (4).

Du premier de ces ouvrages, aujourd'hui disparu, ne subsiste

---

(1) VIRGILE JOSZ : *Watteau.*

(2) DE LESCURE : *Les Maîtresses du Régent.*

(3) Cité par Virgile Josz. Watteau a crayonné aussi Mlle Duclos de la Comédie-Française. Voir catalogue de la vente de Miss James, à Londres, en 1891 : « N° 340, *Trois études de la tête de Mme Duclos de la Comédie-Française* », adjugé 9,187 fr. 50 à M. Wertheimer.

(4) Il importe de signaler encore, au Palais d'Hiver de Pétrograd, une esquisse, dite de *la Polonnaise,* dont Aubert a fait la gravure. C'est « une jeune femme vêtue suivant le

plus que la gravure de J.-M. Liotard. Une jeune femme s'y voit, plus amenuisée que grosse, à figure mignonne, en petite coiffure à rubans et qui tient dans sa main fermée une rose blanche (*rosa alba*). A cause de cette rose au ton symbolique, on a voulu retrouver là le portrait que le maître aurait peint de la Vénitienne au temps où la Rosalba s'ingéniait à tracer elle-même au pastel le portrait de Jean-Antoine, perdu depuis la vente de Lalive de Jully. Or M. de Fourcaud le fait remarquer avec beaucoup de raison : l'auteur du *Diario*, qui était grosse, pas jolie et avait cinquante ans en 1721, ne saurait donner un instant son nom à un tel ouvrage.

Le second de ces portraits, d'attribution imprécise, appartient à M. Reyre. Il a figuré en 1910 à l'Exposition d'art français du XVIIIe siècle organisée à Berlin. Le portrait, qui passa d'abord pour être celui de la comtesse de Verrue, née de Luynes, la même qui eut longtemps en sa possession l'*Assemblée galante* et *la Mariée de village*, est actuellement censé représenter Elisabeth Defontaine et serait le fameux pendant au portrait d'Antoine Pater du musée de Valenciennes, pendant perdu depuis longtemps déjà et que Watteau aurait peint durant le séjour des parents Pater à Paris. Ce portrait est, à vrai dire, une fort belle œuvre ; les tonalités en sont douces et transparentes, le dessin en est bon, la mise, encore qu'assez décolletée, d'une décence heureuse. L'œuvre, lorsqu'elle parut pour la première fois en 1909, à l'Exposition des Tuileries (elle était d'auteur inconnu, la figure en était anonyme), par le jeu des teintes, l'entente de la lumière et la beauté des traits, attira l'attention. Le portrait a été exposé depuis à Berlin. Quelqu'un qui l'a vu dans cette ville, à

---

costume oriental; elle est assise dans un bosquet, le bras appuyé sur un coussin et tenant dans la main gauche un fruit ». Ce tableau appartint au peintre Boucher. Le musée de l'Ermitage possède un tableau, catalogué sous le nom de Watteau, intitulé également *la Polonaise*. Il représente une jeune femme debout, de profil et coiffée d'un bonnet, se détachant sur un fond de paysage.

côté de tant d'autres chefs-d'œuvre authentiques de Watteau, a pu écrire alors : « La toile de M. Reyre est fort belle ; quant à présent j'ai peine à y reconnaître Watteau » (1). L'identification *absolue* de cette œuvre n'est donc pas démontrée encore.

Il y a lieu de le regretter, non seulement en ce qui touche Watteau, mais aussi en ce qui touche Pater et les parents de Pater. Il nous eût plu infiniment que l'élève chéri du maître, le disciple le meilleur et le plus aimé de Watteau, fût à la fois le fils du Flamand têtu de Valenciennes, de l'énergique artiste au visage, à la perruque et à l'habit fauves et de cette femme maternelle, apaisée, à beaux vêtements et à beaux traits, que M. Reyre nous montre.

---

(1) Paul Alfassa : « L'Exposition d'art français du XVIIIe siècle à Berlin » (*La Revue de l'art ancien et moderne*) (1er semestre 1910).

CHAPITRE III

FERVEUR DE WATTEAU POUR LES MAÎTRES. — ORIGINES FLAMANDES. — WATTEAU AU LUXEMBOURG : RUBENS. — LE DÉSIR D'ALLER EN ITALIE. — WATTEAU CHEZ CROZAT.

LE Musée de Valenciennes, qui ne le cède en rien par le nombre et la richesse de ses tableaux à bien d'autres musées de la Belgique et de la France, possède entre autres ouvrages importants : le triptyque fameux de Rubens : *la Prédication, la Lapidation* et *la Mise au Tombeau de Saint Etienne*, une *Descente de croix* du même ; il offre à l'admiration le *Martyre de Saint Jacques* de Van Dyck, l'*Adoration des Mages* de Martin de Vos, des toiles d'Abraham Janssens, de Gaspard de Craeyer et de maints autres maîtres des riches écoles du Nord. Ces tableaux, groupés avec goût dans un ensemble heureux, ne se trouvèrent pas toujours assemblés de cette manière. A la fin du XVIIe siècle, ils étaient dispersés, suivant les églises, dans les quartiers les plus distants de Valenciennes ; le Janssens et le Craeyer étaient aux Dominicains, le Martin de Vos à Notre-Dame-la-Grande, la *Descente de Croix* se voyait à Notre-Dame-de-la-Chaussée, le triptyque du *Saint Etienne* figurait, hors les murs, sur le maître-autel de l'église abbatiale de Saint-Amand ; pour le Van Dyck il appartenait à Saint-Jacques ; et comme Saint-Jacques se trouvait être justement la paroisse de Philippe le couvreur et de Michelle Lardenois, il y a tout lieu de supposer que ce fut là le premier ouvrage de la peinture que le jeune

WATTEAU

Le donneur de sérénades

(Musée Condé, Chantilly)

Watteau eut sous les yeux ; pour les tableaux des Dominicains, de Notre-Dame-la-Grande, de Notre-Dame-de-la-Chaussée, l'enfant ne les connut que bien plus tard ; quant au triptyque de Saint-Amand ce ne fut qu'étant déjà jeune homme, au temps de son séjour chez Gérin, qu'Antoine eut la curiosité de l'aller voir.

Sans doute il serait bien spécieux de chercher à dégager, dans l'éducation du regard et de la sensibilité d'un peintre tel que Watteau, l'influence probable de ces maîtresses œuvres. A l'époque où le jeune apprenti couvreur fréquentait à Saint-Jacques, d'autres spectacles, plus objectifs et plus saisissants, occupaient sa pensée.

D'abord c'était la promenade du haut des remparts. C'est de là que les Valenciennois pouvaient aisément découvrir « de petits jardins de bourgeois où il y a de petites maisons propres à vuider la bouteille. » Un voyageur du temps, Nomis, dit que « ces lieux retentissent les dimanches et fêtes d'agréables chansons » (1). Il en était de même du côté de la Halle-aux-Laines, au pied du Beffroi, le long de l'Escaut, sur le Marché-aux-Filets, aux portes fortifiées des entrées de la ville ; là se voyaient, comme Gersaint l'a dit, des marchands d'orviétan, de petites troupes d'acteurs ambulants, de singes et de chiens savants donnant la comédie ; des montreurs de curiosités et de lanternes magiques, des Savoyards jouant avec des marmottes s'assemblaient dans les mêmes endroits. Les écoliers, les dentellières, les bateliers du fleuve, et — dans les heures de repos — les gens des métiers se pressaient à les voir et à les entendre ; enfin des miliciens blessés depuis le fameux siège de 1677, des bancroches perclus de toutes les guerres et de tous les hivers, toutes sortes d'autres oisifs ajoutaient à cette foule en nombre et en pittoresque. Avide de saisir les gestes, silhouettes, pirouettes, mouvements, grimaces

---

(1) Alex. Eeckman : *Un voyage en Flandre, Artois et Picardie en 1714,* publié d'après le manuscrit du sieur *Nomis* (Lille, 1896).

et jeux des gens et des animaux, l'élève de Gérin allait, croquant du crayon les uns et les autres. Sa Flandre, sa belle Flandre du petit peuple, étonnamment mouvante, gourmande, faraude et colorée, apparaissait alors à ses yeux ; lui, l' « apprentif » était tout occupé à la contempler ; et c'est ainsi que, bien avant d'être un peintre et un coloriste, il fut d'abord un notateur assidu, strict et réaliste. Ce que la Flandre lui offrit tout de suite à considérer — avant les tableaux d'églises — c'est toute cette foule en godaille et en plaisir, en labeur et en guerre ; et ce qu'il prend d'elle au début, avant l'éclat des maîtres et de Rubens par-dessus les autres, c'est cette variété dans les caractères et les attitudes, c'est la mimique et la comédie. Dessinateur avant tout — même avant d'aller s'essayer chez Gérin — voilà ce que fut Watteau, dans Valenciennes. Le meilleur de ce qu'il prit à sa province, à sa Flandre, la plus précieuse qualité que lui insuffla sa race, l'influence la plus salutaire qu'elle exerça sur son développement et sur son esprit sont entièrement dans cet amour passionné du dessin que l'enfant prit tout jeune à regarder vivre son pays sous ses yeux.

La couleur, il n'y vint que plus tard. Et, pour le Martin de Vos, le Janssens, le Craeyer, le Van Dyck, les deux Rubens, il ne fut certainement en mesure d'en apprécier la valeur qu'à son retour de Paris ; mais, à ce moment-là, il oscillait encore. Comment, lui qui avait déjà la puissance, lui qui peignait le *Camp volant*, le *Détachement faisant alte*, pouvait-il, en même temps, peindre une œuvre telle que la *Vraie gaîté*, aujourd'hui à la Tennant Gallery, scène d'auberge plaisante, que Goncourt justement appelle une « pleine et servile imitation de Teniers » ; de même l'*Ecureuse de vaisselle* du musée de Strasbourg ? C'est, cela est bien visible, qu'il n'était pas parvenu tout à fait à son équilibre, qu'il n'avait pas complètement atteint à la possession de sa maîtrise. Son talent hésitait ; des moyens aux grands Flamands, il allait sans discerner, autant qu'il le fera nettement dans

la suite, l'essentielle différence ; il ne comprenait pas encore que les sujets les plus humbles peuvent aller aux plus grands, que quand Rubens peint la *Kermesse*, il est à cent coudées au-dessus des meilleurs des petits maîtres, et qu'à côté de cela — d'une œuvre aussi flamboyante, d'un aussi étincelant chef-d'œuvre — Teniers, Ostade et Brauwer ne sont rien.

Pour cette *Kermesse* d'ailleurs, il a un faible amoureux, une tendresse filiale profonde. Cette œuvre, Watteau — cela se sent — la goûte non seulement comme peintre, mais aussi comme Flamand ; ce spectacle inouï de tout un peuple en joie, ce vertige sont de chez lui ; toujours il y revient. Et d'abord, admirez comme il étudie la *Kermesse*, avec quel soin il en copie les détails! Allez au Louvre, voyez (dans la collection His de la Salle) le n° 297, une sanguine qui est la répétition de trois groupes de Rubens : les deux femmes allaitant leurs enfants, le paysan et la paysanne dansant ; vous serez surpris de la chaude vigueur, de la touche large du dessin ; ici, ce n'est déjà plus, comme Goncourt le faisait remarquer d'œuvres précédentes, « la touche des petits toucheurs flamands ». Le faire est devenu plus mâle, plus assuré, l'allure plus vive ; il y a, dans le trait, une plus libre audace ; en un mot Rubens a surgi devant l'élève, et son empreinte durable a marqué Watteau, a éveillé en lui des qualités de puissance auxquelles le nouveau venu n'avait pas obéi d'abord.

On peut voir à Londres, à Buckingham-Palace, une singulière œuvre, et non des moindres qui soient sorties du pinceau de Jean-Antoine. C'est un tableau intitulé *la Surprise*. Au premier plan, sur le banc d'un parc, il y a un guitariste qui est tout à fait le même (sauf les menues différences de profil) que le *Joueur de guitare* du musée Condé. Le guitariste joue, et voilà qu'auprès de lui, grisé par la musique, envahi par le trouble où le jette l'ardeur d'un bel été, un couple qui dansait, jambes mêlées, mains jointes, bouches unies, se livre au baiser. Et ce couple a la même allure, il a le même mouvement et la même

frénésie que le couple des paysans dansant de la *Kermesse!* Est-ce à dire que Watteau ait copié Rubens? Un homme comme Watteau ne copie pas ; il emprunte ; et son emprunt devient sous son pinceau si personnel qu'il témoigne encore de l'admiration et de l'amour qu'un artiste tel que lui éprouve envers le grand maître auquel il a rendu hommage. Une œuvre assez voisine montre d'ailleurs ce que Jean-Antoine, devenu le sobre et parfait grand peintre, fera du geste par trop brutal de Rubens ; il l'adoucira, le *francisera* si l'on peut dire ; et, de ce baiser goulu d'un buveur de bière et d'une maritorne, il composera un jour la discrète, enveloppante et jolie merveille du *Faux pas* du Louvre.

Watteau, dit M. Séailles, « allait au maître d'Anvers d'instinct ». Il y allait comme un fils aimant qui va vers son père. Ah! sans doute, lui le petit Flamand du Hainaut, de constitution si délicate, de corps si frêle, d'âme si sensible et vibrante, il n'avait rien de l'opulent orgueil, de la mâle vigueur, de la santé robuste du haut Flamand d'Anvers ; mais cet orgueil, cette vigueur du corps, cette santé puissante qui lui manquèrent toujours, est-ce qu'Antoine Watteau n'éprouvait pas un bienfaisant bonheur à les retrouver chez un autre ? Ainsi qu'un malade va vers un riche pays chercher un air généreux, lui, le malingre, le nerveux, le phtisique, il allait vers l'art de Rubens ; et, là, il buvait comme à une source pure !

Débile il se fortifiait, chétif il enrichissait, il gonflait sa nature de ce beau sang limpide ; il semblait alors que son cœur battît mieux, que sa main devînt plus forte et plus ferme ; et, comme l'inspiration et la volonté étaient ses maîtresses, il trouvait assez de ressources dans son génie pour créer à son tour.

Cette riche domination, au début surtout, lui fut très salutaire. Son long apprentissage de la peinture, jusque-là si négligé et qu'il avait, depuis sa tentative de Valenciennes, poursuivi dans les difficultés et dans la douleur, ne trouva son abou-

tissement que le jour où le « concierge » Audran, sans se douter du miracle qu'il allait susciter par son geste, ouvrit, devant le timide provincial ébloui, l'accès du palais du Luxembourg. « Sans secours jusque-là, écrit Caylus qui a, cette fois, un éclair de raison, Watteau se sentit, dès ce moment, étayé par Rubens. » Beaucoup, à sa place et dans les dispositions fiévreuses, dans la sorte d'anxieuse attente où il était alors, eussent chancelé comme ivres et comme éperdus ; notre Flamand non pas ; il se tint ferme et droit devant les cadres, étonné certes au delà de la raison, admirant de tout son cœur et de tout son esprit ; mais la révélation, presque soudaine, d'une des forces de l'art les plus oppressives qu'on vît jamais ne lui causa aucun malaise ; il la soutint, j'imagine, comme on doit, quand on est Watteau ; et c'est de cet instant, c'est de ce moment unique d'adoration muette qu'il rendit à Pierre-Paul Rubens l'hommage le plus élevé que les peintres aient jamais offert à un pareil maître : celui de l'avoir *compris* à un point qui ne fut peut-être jamais permis aussi complètement depuis à aucun autre homme, dans son expansion et dans son triomphe. « Watteau, dit Mariette, qui pour une fois ne fait pas le cuistre et le raisonneur, eut [alors] occasion de voir et d'étudier les peintures de Rubens qui sont au Luxembourg, d'en connaître la magie, et de la faire passer dans ses tableaux. »

Cette magie, nous l'avons vu par la *Surprise* de Buckingham-Palace, ne tient pas que dans l'éblouissement de la couleur et l'exubérance de la palette ; elle atteint parfois à l'esprit même ; avec le *Jugement de Pâris*, qui est au Louvre, on en peut juger ; ce n'est pas seulement par le sujet, si familier au maître d'Anvers, que Watteau rejoint ici Rubens ; c'est encore par le riche ton des chairs, l'ambre doré de la chevelure, la maturité d'un beau corps heureux montré dans sa splendeur. Et, dans les dessins, dans les sanguines surtout — là où la couleur n'est plus qu'un trait — le souvenir du dieu s'impose encore à l'esprit. Les feuilles d'études

exposées au Louvre, les merveilleux dessins aux trois crayons du British Museum abondent en réminiscences charnelles délicates, en nus et en demis-nus savoureux, rappelant par l'ampleur des contours, par la chaleur des teintes cette lignée de chefs-d'œuvre qui va de la *Marie de Médicis* du Louvre, en passant par la *Petite Pelisse* de Vienne, au merveilleux *Jardin d'Amour* du Prado. Au British surtout se voient — entre autres merveilles — dans les cartons, poussés fort avant, sur un seul feuillet, trois bustes de jeunes femmes ; et, là, sous les visages mutins à la française, sous de frais petits minois de chez nous, par le béant corsage ouvert, apparaissent en un beau jaillissement de chairs, tels que dans les portraits d'Isabelle Brandt et d'Hélène Fourment, le cou gras, les seins ronds et les épaules. Rubens est là encore avec sa puissance et avec son amour.

Comme La Tour, plus tard, dira avec orgueil : « Je suis Picard, Picard de Saint-Quentin », Watteau, de son côté, pourrait dire : « Je suis Flamand, Flamand de Valenciennes! » (1). Mais, cela, il ne saura jamais l'exprimer avec plus de fierté que lorsqu'il pensera, lui le Wallon, à l'autre Flamand, au grand Flamand d'Anvers. C'est que, pour Watteau, au-dessus de Van Dyck, même au-dessus des Vénitiens que nous allons nommer, Rubens, Rubens est le maître dominateur. « *Ses paroles, tandis qu'il en parlait*, écrit à ce propos dans un accent élevé de lyrisme l'Anglais Walter Pater, *paraissaient emplies d'une sorte de riche soleil couchant avec de la mouvante gloire en lui.* »

Rien ne me semble plus expressif de ce jugement si juste et si poétique que la lettre si belle toute consacrée à Rubens que Watteau écrivit un jour à M. de Julienne. Ouvrons-la, cette lettre, lisons-la ; et, de ce vieux feuillet écrit par le peintre comme avec le feu du pinceau ou celui de la sanguine, « un riche soleil

---

(1) M. de Julienne, dans le second volume du *Recueil* de l'œuvre du peintre, n'appelle-t-il pas lui-même Watteau « peintre flamand de l'Académie royale »?

couchant », une « mouvante gloire » ardente monteront des mots vieillis pour illuminer et pour baigner la page.

A M. Mon Sieur de Julienne.

Monsieur!

Il a pleu à Mon Sieur l'Abbé de Noirterre de me faire l'envoi de cette toile de P. Rubens où il y a les deux têtes d'anges, et, au dessous, sur le nuage cette figure de femme plongée dans la contemplation. Rien n'aurait seu me rendre plus heureux assurement si je ne restois persuadé que c'est par l'amitié qu'il a pour vous et pour M. votre neveu, que Monsieur de Noirterre se dessaisit en ma faveur d'une aussi rare peinture que celle-là. Depuis ce moment où je l'ai reçue, je ne puis rester en repos, et mes yeux ne se lassent pas de se retourner vers le pupitre où je l'ai placée comme dessus un tabernacle! *On ne sauroit se persuader facilement que P. Rubens aie jamais rien fait de plus achevé que cette toile. Il vous plaira, Monsieur, d'en faire agréer mes véritables remerciements à Monsieur l'abbé de Noirterre jusques à ce que je puisse les luy adresser par moy-mesme. Je prendrai le moment du messager d'Orléans prochain pour luy écrire et luy envoier le tableau du repos de la Sainte Famille que je luy destine en reconnaissance.*

Votre bien attaché ami et serviteur, Monsieur!
A. Watteau.

Ainsi, Watteau le dit : depuis que l'abbé de Noirterre lui a envoyé cette toile, il est semblable à un homme qui aurait un trésor chez lui, et qui, dans son bonheur, ne cesserait un moment de le peser, de l'admirer, de le tourner en tous sens pour le voir mieux et sous tous les aspects. La toile, la toile fascinatrice est là, tout éblouissante ; dévotement il l'a placée sur un pupitre *comme dessus un tabernacle*. Depuis, il n'a pas un instant de repos ; c'est à elle, à la toile unique, à la toile exquise que reviennent toujours ses yeux. Et cela est si vrai, il y a dans sa

lettre une sincérité si frappante de ce qu'il écrit, que le *Repos de la Sainte-Famille*, auquel il travaille dans le même instant, est tout entier conçu dans l'extase du modèle. Ce *Repos de la Sainte-Famille*, il est aujourd'hui en Russie, à Gatchina, et, dit Virgile Josz, « Watteau l'a bien peint dans le rayonnement du prestigieux metteur en scène qui l'a toujours subjugué ». C'est-à-dire que l'Enfant-Dieu, la Vierge, Saint Joseph sont représentés ici dans la tonalité de la petite œuvre religieuse envoyée au peintre par l'abbé de Noirterre!

Ce fanatisme, cette piété de Watteau pour Rubens auront de quoi s'exprimer bien souvent ailleurs qu'en ces réminiscences. Tout ce qui touche à l'intense et grand créateur partout et toujours retient l'attention de Jean-Antoine. Tantôt ce sont des lettres manuscrites du génial artiste que le peintre, qui les reçut de M. de Julienne, a entre les mains ; et ces lettres, d'une mâle et belle écriture, où passe toute la vie ardente, opulente et fêtée de cet homme heureux; Watteau met un temps si long à les pénétrer et à les goûter que, quand Jean de Julienne les réclame, il « ne les a pas achevées encore »!

A côté du « riche soleil couchant » du peintre du *Jardin d'amour*, de la *Descente de croix* et du *Combat des Amazones*, il était un autre soleil, limpide et rayonnant, translucide et doux que Jean-Antoine ambitionnait encore de connaître : le soleil qui se couche, au delà de la voie Appienne et de Tivoli, sur ces collines de Rome qu'avaient gravies Poussin et Claude.

Le futur artiste de tant de beaux pèlerinages, le confident à venir de tant de couples disposés au départ aspirait, vers ce temps où son génie ne s'était pas affermi complètement encore, à partir lui-même vers cette terre ardente où l'art, embelli de lumière, participe en quelque sorte par son expression même à la vie et à la nature.

Le séjour de Rome l'attirait ; mais, pour un aussi pauvre bougre que Jean-Antoine, il n'y avait pas d'autre moyen d'y

WATTEAU

Arlequin et Colombine ou « Voulez-vous triompher des belles? »

(Collection Wallace, Londres)

aller que par concours ; les concurrents, en l'an 1709, étaient nombreux, mais — par le *Registre des délibérations de l'Académie* — nous apprenons que la « Compagnie, après les avoir examinés, a faict choix des nommés *Hutin, Vernansal l'esné, Grison, Parrocel, Vateau,* Peintres, et *Boulle* et *Du Mont,* Sculpteurs, pour travaillier dans les loges. »

Il y a lieu de penser que les candidats travaillèrent avec assez de lenteur ; l'Académie elle-même atermoya longtemps avant de rendre sa sentence ; ce ne fut que quatre mois après, « le samedy 31 Aoust 1709 », que le public connut le *Jugement des ouvrages des Grands Prix.* L'Académie en fit part dans les termes suivants :

« Aujourd'huy, Samedy trente Aoust mil sept cent neuf, l'Académie estant assemblée généralle pour le Jugement des Grands Prix sur les ouvrages des Estudiants, qui ont pour sujet le retour de David après la défaite de Goliath, et le sujet d'Abigaïl qui apporte des vivres à David, et, à l'ouverture des boëttes qui a esté faicte en la manière ordinaire :

» *Antoine Grison,* P., qui a faict le tableau marqué C, a méritté le premier prix de la Peinture.

» *François Du Mont,* sculpteur, qui a faict le bas-relief marqué A, le premier prix de la Sculpture.

» *Antoine Watteau,* peintre, qui a faict le tableau marqué D, le second prix de la Peinture,

» et *André-Charles Boulle,* sculpteur, qui a faict le bas-relief marqué B, le second prix de la Sculpture.

Detroy, Girardon, Coyzevox, Barrois, De la Fosse, Jouvenet, Coypel, C. Van Clève, Lauthier, Alexandre, Flamen, Magnier, Hallé, Vernansal, De Largillierre, Marot, Frémin, J. Christophe, Baudot, Fontenay, J. Vivien, Desportes, P. Giffart, F. Jouvenet, Mathieu, de Chavannes.

Ce jugement de Messieurs de l'Académie, nous tenions à le donner ici tout entier ; aucun n'a plus d'importance puisque c'est lui qui, rejetant Jean-Antoine au second rang, après Antoine Grison, empêche Watteau d'aller en Italie.

Watteau attristé, déçu, comme atterré de ce qui arrive, éprouve en ce moment une lassitude, un découragement immenses ; Watteau, à qui l'Académie, malgré un ouvrage où brillaient « les étincelles de ce beau feu qu'il fît paraître dans la suite » (1), osa préférer un obscur Grison, éprouve à ce choix un sursaut de révolte ; et, dans un mouvement spontané, décisif, lui, le Flamand, privé de l'Italie, il va vers le Nord et, laissant Audran (nous sommes en 1709), retourne à son Valenciennes !

Dargenty, l'un des premiers et des plus clairvoyants biographes de Jean-Antoine, commentant le fait, écrit : « Heureux fut, à mon avis, le *hasard* qui retint Watteau sur le sol de France. »

Ceux qui goûtent, dans l'art du maître, ce sentiment qui n'est dans aucun autre art, ceux qui voient parfaitement tout ce que le côté autochtone de ces œuvres cristallines et diamantées offre d'attrait tendre et délicat béniront à jamais ce hasard qui retint l'auteur de *Gilles* et de l'*Indifférent* dans son pays. Ils le béniront d'autant plus que Watteau, avec un entêtement inlassable, serait, selon Gersaint, revenu, une seconde fois, en 1712, après les instances du vieux peintre La Fosse, sur son projet abandonné d'aller en Italie. « Il eut quelque envie, dit Gersaint, d'aller à Rome pour y étudier d'après les grands maîtres, surtout d'après les Vénitiens dont il aimait beaucoup le coloris et la composition. Il n'était point en état de faire sans secours ce voyage ; c'est pourquoi il voulut solliciter la pension du roi. »

On sait comment l'Académie répondit à cette sollici-

---

(1) DE JULIENNE.

tation : en agréant Watteau au nombre de ses membres, en l'appelant à prendre place parmi elle ; nullement en l'envoyant à Rome.

Sauvé de l' « italianisme » déplorable qui eût faussé sa nature, Watteau demeura ainsi Français, et bien Français. Tout ce qu'il emprunta au monde d'au delà des Alpes ce fut le pittoresque de ses acteurs, ce fut son air de comédie, ce fut cette fantaisie des balourds de tréteaux dont il composa, avec le secret de sa magie, un adorable théâtre.

Dans le sens technique de la peinture, Watteau, qui ne connut jamais le sentiment du Quattrocento, qui échappa toute sa vie à la domination des maîtres romains et florentins, se porta d'instinct (Gersaint le fait entendre) vers ceux des Italiens qui devaient le plus volontiers aider à son développement, vers les seuls qui fussent capables d'appuyer en lui la grande domination rubensiste : vers les Vénitiens. « Watteau reste avec les Vénitiens, dit Virgile Josz ; il semble qu'il soit né d'eux et qu'ils le réclament. » A Rubens, en effet, Jean-Antoine doit la révélation de la couleur, l'initiation aux teintes, l'abondante gamme où il puisera toujours ; mais ce qu'il va emprunter à ces autres maîtres, c'est le luxe des fonds, une admirable entente décorative, enfin cet ordre de composition auquel il aura recours — comme toujours — en le francisant à sa manière.

Watteau, qui n'était pas allé à Anvers pour juger de Rubens, n'alla pas plus à Venise pour juger de Tintoret et de Véronèse. Un homme se trouva qui mit à sa disposition, dans un but d'étude et d'amitié, les trésors de ses collections si riches en œuvres de ces grands peintres. Avec le même enthousiasme, le même respect ému qui l'avaient assailli lors de son entrée dans la grande galerie de Marie de Médicis au Luxembourg, Watteau pénétra dans ce sanctuaire de la rue de Richelieu où tant de merveilles étaient assemblées. Il n'eut point ainsi pour s'initier, comme tant de ses émules, comme Boucher, comme Fragonard

qui viendront par la suite très loin dans son ombre, à passer les Alpes.

Son Italie à lui, ce fut le riche cabinet de Crozat.

Pierre Crozat, trésorier de France et l'ami de Mariette, celui que — par un sobriquet assez piquant — l'on nommait Crozat le pauvre pour l'opposer à son frère Crozat le riche, n'était pas que le châtelain opulent de Montmorency ; il était aussi le propriétaire de cette résidence princière sise à l'angle de la rue de Richelieu et du Rempart (aujourd'hui Boulevard des Italiens) où se trouvait l'un des plus merveilleux cabinets de tableaux, sculptures, pierres fines, estampes et dessins qu'il fût possible de voir. Aux débris de la collection Everard Jabach, qu'il avait acquis à prix d'or, Crozat le pauvre avait peu à peu ajouté les chefs-d'œuvre dessinés ou peints qu'il avait fait venir de Toulouse, de Gand, d'Anvers, d'Amsterdam, de Londres et enfin d'Italie. Plus de quatre cents tableaux, comprenant beaucoup de vénitiens et d'anversois, quantités de dessins originaux parmi lesquels des Bassan, des Giorgione et plus de deux cents feuilles des croquis de Titien et de Paul Véronèse ornaient ce fabuleux hôtel. « Cette belle maison, écrit Caylus à ce propos, qui renfermait alors un plus grand nombre de trésors pour la peinture et la curiosité que jamais particulier a peut-être réuni sous sa main, fournit mille nouveaux secours à Watteau. »

Amené là par Sirois, le peintre exquis et vivant de la *Recrue allant ïondre le régiment* est accueilli au mieux, dès l'abord, par le possesseur de tant d'étonnants chefs-d'œuvre. Crozat, qui n'aime pas que les artistes du passé, mais aussi ceux du présent, garde chez lui, à demeure, l'oncle de Mlle d'Argenon, le vieux peintre de La Fosse. La Fosse a peint, chez le financier, nombre d'ouvrages ; mais celui que Gersaint nous montre comme le protecteur de notre Flamand à l'Académie, le décorateur et fresquiste auquel tant de princes et particuliers ont demandé des plafonds, des panneaux, des cartouches et des camaïeux se fait

WATTEAU

L'Indifférent

Musée du Louvre)

bien âgé. Ce qu'il faudrait à Crozat, pour peindre les *Saisons* de sa salle à manger, c'est un pinceau autrement frémissant et autrement jeune que celui de ce vieillard fatigué. Esprit vif, alerte, avide, dans les arts, de tous les caprices de la palette, le financier-amateur attend le nouveau venu qui donnera à ses yeux, blasés de tant de merveilles, une vision neuve et fraîche de la peinture.

A cet instant, justement, Sirois se présente. Il conduit avec lui ce long, tendre et singulier jeune homme arrivé pour la seconde fois de Valenciennes par le coche des Flandres. Habitué, par sa situation opulente, à connaître de tous les genres d'êtres, à la fréquentation des plus divers des hommes, physionomiste expérimenté des talents et des caractères, Crozat le pauvre est frappé, dès l'abord, des traits affinés, de l'air alangui, des grands regards rêveurs de ce garçon inconnu ; mais, en même temps qu'il est amené, par des œuvres militaires, à juger de la valeur du nouveau venu, Crozat s'éprend de ce silencieux, discret et timide ami que le hasard lui mène ; de crainte que quelque autre, plus fascinateur, n'ait le pouvoir de retenir cette recrue singulière, il propose alors à Watteau, écrit Julienne, d'accepter « un logement chez lui ».

Le résultat, ce n'est pas seulement que Jean-Antoine va peindre les *Quatre Saisons* ; c'est qu'il va — pauvre dolent pèlerin résigné — goûter enfin quelque repos ; c'est qu'il va pouvoir, à Montmorency, se rapprocher des plus beaux paysages ; mais, surtout, c'est qu'à travers la féerie de ce riche et beau cabinet, il va connaître les Vénitiens.

C'est Edmond de Goncourt qui, parlant de l'originalité si complète de Watteau, de sa personnalité où les empreintes, même les plus puissantes (celle de Rubens notamment), apparaissent fondues, comme incorporées à l'art du peintre des *Fêtes galantes*, nomma — le premier — ces « appropriations vénitiennes » si sensibles dans le décor, l'agencement, le « drapé », voire dans le coloris de certains nus chauds et vigoureux du genre de

l'Antiope du Louvre. Ces « appropriations », visibles en plus d'une œuvre d'allure ample et composée, au travers d'improvisations esquissées à grands traits, enseignèrent à Watteau cet accord pompeux des couleurs dont lui, le Français charmant et mesuré, sut tirer, avec sa réserve et avec sa finesse, des mélodies brillantes et délicates.

Encore que le peintre auquel nous sommes redevables des *Plaisirs du bal* de Dulwich-College, du *Concert de famille*, de *la Cascade*, d'*Arlequin et Colombine* de Hertford-House ne soit jamais allé à Venise et n'ait jamais considéré, dans le cadre de Guardi et de Canaletto, ces petites comédies de théâtre auxquelles un observateur comme Pietro Longhi dut tout son art de mascarade, il y a lieu d'admirer avec quelle acuité Antoine Watteau, par la contemplation des merveilles du cabinet Crozat, eut le don de pressentir, à travers Titien et Paul Véronèse, un monde inouï de joie fantasque et d'opulente fête (1).

Quand Julienne écrit : « Il faut convenir que, depuis ce temps-là (le séjour chez Crozat), les tableaux de Watteau se ressentirent des lumières qu'il avait été à portée de prendre dans ce cabinet précieux... », il l'entend certainement du don ornemental, de la disposition habile à fondre les grandes masses, à grouper les ensembles que Jean-Antoine tient de l'école de l'Adriatique. Ces guirlandes d'amours et de fleurs que Paul Véronèse a dispersées déjà dans le ciel, sur le fond et les arbres de l'*Enlèvement d'Europe* (au Palais des Doges), ne les retrouverons-nous pas un jour, mais adoucies, comme allégées, au-dessus de la petite nef, dans le ciel de l'*Embarquement?* Et, pour la coloration chaude, animée, aux riches reflets d'ambre du Titien, la voilà toute répandue dans l'*Antiope*, dans les fines et douillettes petites ombres qui s'espacent autour de l'*Amour désarmé* (musée Condé) ou de la *Lady à sa toilette* (Richard Wallace)

---

(1) Voir, au Louvre (salle des dessins de Watteau), une sanguine dite *d'après Titien*.

et de bien d'autres de ces compositions savoureuses imaginées dans des bosquets et dans des parcs.

« De Rubens à Gillot, écrit Dargenty, quel écart! Et pourtant Watteau est fils des deux. » Dargenty oublie Titien, et, pour plus d'un détail, Véronèse et le Padouan Campagnola. C'est aux uns et aux autres, à Rubens pour la puissance et pour le dessin, à Gillot pour l'*humour*, aux Vénitiens et au Padouan pour tout un pompeux et discret décor, que Watteau doit d'avoir découvert plus d'un des secrets de son art. Ces « appropriations » ingénieuses, inévitables chez tout grand maître et qui convenaient si bien à la nature du peintre, ont été si admirablement fondues dans l'inspiration, elles ont abouti à quelque chose de si savoureux, de si personnel, de si nouveau que rien n'a subsisté apparemment d'elles, à travers les chefs-d'œuvre de plus tard.

En écrivant, d'une fine pointe, au bas de cette estampe de la *Troupe italienne* qu'il a gravée en personne, ces mots si conformes à la nature de son talent :

Les habits sont italiens,
Les airs français...

Watteau a merveilleusement exprimé lui-même tout ce qu'il y avait à dire sur ces « appropriations », sur ces « influences » dont on le prétendit pour toujours tributaire. Watteau, à force d'esprit, à force de sensibilité, à force de grâce et, disons-le, à force de génie, a eu le divin pouvoir de s'affranchir ; ni « peintre flamand de l'Académie royale », ainsi que Julienne l'écrit, ni peintre exclusif du théâtre italien, comme beaucoup l'ont pensé, mais peintre français avant et par-dessus tout, voilà ce que fut seulement — dès qu'il devint le maître de sa manière — cet artiste si spécial à son pays et à son temps.

CHAPITRE IV

WATTEAU DESSINATEUR. — SENTIMENT D'OBSERVATION DE SES OUVRAGES. — FIGURES DE DIFFÉRENTS CARACTÈRES. — GRAVURES ORIGINALES DE WATTEAU. — TECHNIQUE DE SES PEINTURES.

Du temps que Watteau était chez Audran, le palais du Luxembourg abritait déjà des hôtes singuliers logés par le roi en ses bâtiments. Là où Mme de Guéménée, Mlle de Hautefort et tant d'autres beautés du temps de Louis XIII étaient venues admirer les tableaux de Rubens et entendre les vers de Segrais, habitait depuis peu cette grosse Ragotte aux amours soldatesques, cette duchesse de Berri qui était bien la digne fille de son père le Régent. Dans les petits pavillons d'angle et jusque dans les communs ouverts sur la rue de Vaugirard avaient demeuré toutes sortes de personnes d'un mérite moindre : Mmes d'O, de Dangeau, de Lévy, la mère de l'abbé de Choisy, cette mère extraordinaire qui pomponnait, fardait, poudrait elle-même son coquin de fils et l'attifait de rubans, de dentelles, de boucles, de mouches et d'un bonnet comme une fille. Maintenant, l'une des hôtesses était Mme de Caylus, la douce, la fine, la jolie, la coquette, celle qu'avait aimée Villeroi, celle qui avait arraché un sourire au vieux roi morose, la même de qui l'abbé Gédoyn, qui en était resté fou depuis *Esther*, avait pu dire : son imagination ressemble « aux délicieux jardins de Trianon, surtout quand au printemps la terre s'y couronne de fleurs ». Elle commençait à vieillir Mme de Caylus ! Au lieu de beaux et galants seigneurs c'étaient

WATTEAU

L'Occupation selon l'âge

(D'après la gravure de Dupuis)

« douze poules, un coq, huit poussins... une vache qui paît à l'entrée du grand jardin » qu'elle avait désormais sous sa loi.

Malgré l'âge elle éprouve, parfois, un grand bonheur, la précieuse poudrée, aux jolis mots et aux jolies mains : c'est quand, entre deux campagnes, Anne-Claude-Philippe de Tubières, de Grimoard, de Pestels, de Lévis, comte de Caylus, mestre de camp de cavalerie, son fils aimé, son fils chéri, lui arrive de la guerre. Alors, pour lui, elle n'a pas assez de prévenances, de petits soins, de caresses chaudes et tendres. « Vous faites bien le glorieux sur l'argent », lui dit-elle à la fois qu'elle l'oblige à puiser dans ses économies ; et puis les voilà tout deux, la mère et son fils, attablés avec l'abbé Gédoyn, l'abbé de Choisy, le marquis de la Fare, tous ces galants musqués, amusants, amusés qui jouent au trictrac, boivent le lait de la vache et mangent les confitures que Mme de Caylus a faites avec ses framboises.

Après la paix de Rastadt, Mme de Caylus éprouve une joie immense, une joie qui dissipe toute la crainte qu'elle a de voir son fils blessé ou tué à la guerre : le mestre de camp dépose les armes ; et, lui qui s'était signalé à Malplaquet, en Catalogne et à Fribourg, il s'entiche de l'antiquité, s'éprend des lettres et des arts. S'il voyage, dès lors, voit l'Italie et la Grèce, c'est pour son plaisir ; des peintres et des auteurs, au lieu de mousquetaires et de chevau-légers, il fait désormais sa compagnie. Chez Crozat le pauvre, chez son ami le plus cher, le fidèle Hénin, il rencontre Moncrif, Coypel, Gillot ; auprès d'eux il s'apprend à écrire, à graver et à dessiner ; et maintenant, en place de commandants aux troupes, il va toujours suivi de gens comme ceux-là, armés non de rapières aiguisées, mais de plumes, de burins et de pinceaux. Lui-même a écrit, dans sa *Vie d'Antoine Watteau*, comment M. Hénin, Jean-Antoine et lui firent de concert, chez M. Crozat, « un nombre infini de ces études des grands maîtres flamands ».

Rien de surprenant, j'imagine, à ce que le vignettiste adroit,

l'aquafortiste épris de détails, le conteur curieux des facéties et des fabliaux parus dans la suite, ait trouvé plaisant de ramener Watteau vers le Luxembourg de ses débuts. Le comte, qui donnera dans ses *Cris de Paris* toute la physionomie amusante et mobile des menues scènes de la rue d'alors, adore se promener dans le beau et grand jardin qui se prolonge au delà de la maison de sa mère. Là, au bout de la terrasse, il y a une balustrade. « Elle sert d'appui — écrit l'auteur des *Curiositez de Paris* — à ceux qui s'y mettent ordinairement pour examiner, louer ou critiquer les nouvelles modes des habits ou parures des dames, les agréments ou défauts des personnes qui se promènent dans les allées. »

Watteau et Caylus vinrent s'accouder là ; ils virent la cohue bariolée ; mais, tandis que le comte ne considère que les intrigues, rêve des *Etrennes de la Saint-Jean*, de *M. Guillaume Cocher* et de cette Mme Minutin qui « s'en va scandaleusemnt au spectacle avec des mousquetaires et des abbés », lui, Antoine Watteau, surpris de retrouver tout le mouvement des remparts de Valenciennes, contemple avec admiration ce parterre animé d'élégantes, de petits-maîtres, de vendeurs, de marchandes, officiers, moines, clercs d'études, modistes et grimauds d'écoles. M. de Caylus est le *Lorgneur*, cet indiscret *Lorgneur* que Jean-Antoine exécutera un jour pour le cabinet de M. Coypel. Ce trantran de tous les diables, de minauderies, de musique de vielleux et de flûtistes ambulants, de vendeurs de gâteaux, de crieurs des gagnants de la loterie, ces bourrades et coups de pied au derrière des gamins jouant à coupe-gorge ou à la fossette l'amusent infiniment ; et tandis qu'il lorgne, retient et fixe en lui, pour en faire des contes, ces aspects pittoresques, Antoine Watteau, à ses côtés, est toujours cet *Homme accoudé*, cet *Homme appuyé*, que nous retrouverons, sous divers aspects, dans les *Figures de modes* entreprises par le peintre, puis achevées, dans la suite, au burin par Thomassin le fils.

Toute sa vie, Watteau, aux heures de nonchalance et de désœuvrement, fut cet homme accoudé. Depuis les hauts remparts de Vauban dressés autour de Valenciennes jusqu'aux heures finales de Nogent où il esquissa, par-devant Mme de Julienne, des petites « pensées » à la sanguine, en passant par le Luxembourg et les Porcherons, il ne cessa de se pencher, un seul jour, ainsi, à la balustrade.

Ses dessins impromptus, si vivants, si justes, tellement fidèles et vrais, d'un naturel si vif, ont été « enlevés » comme cela, en un seul ou en trois crayons, au cours d'une heure ou deux, sur des feuilles qu'il portait toujours avec lui. Suivant Caylus, Watteau conservait « ses études dans un livre relié, de façon qu'il en avait toujours un grand nombre sous la main ». Ainsi il ne mettait jamais une figure dans ses tableaux qui ne fût, auparavant, croquée dans son livre ; cela faisait que tout ce qu'il peignait, encore que transfiguré par la pensée et par la couleur, avait été vu, en réalité, à cette balustrade où il s'accoudait, la sanguine, la craie ou la pierre noire en main, pour saisir ses modèles.

Watteau, de qui c'était l'une des qualités d'être sensible à tous les détails de la vie, ne dédaignait aucun de ces modèles passagers. Les plus pauvres, les plus humbles, un rémouleur, un Savoyard, un vieux marchand de fruits, un gagne-petit, un bouvier, un jardinier appuyé les deux mains sur sa bêche, une marchande avec son panier, une femme assise, une petite fille coiffée d'un toquet, quatre vielleux et un jeune garçon jouant du hautbois, un homme avec une hotte ou le petit sabotier Boudet inspiraient son crayon tour à tour. Et il fallait voir comme il croquait avec ardeur les uns et les autres, tout fiévreux de les saisir, de les fixer dans leur attitude, en de chaudes et rapides « pensées ».

L'œuvre peint de Watteau, purifié par le rêve, élargi, embelli par un souffle inouï de lyrisme, est bien de notre France des contes, de notre France d'idéal et d'imagination ; mais cet

œuvre-là masque un peu l'œuvre dessiné, l'œuvre des croquades, des pochades et des notes, cet œuvre où, comme dans les admirables dessins aux trois crayons du Louvre, Watteau n'est pas toujours qu'un Français affiné, mais bien souvent, très souvent, il faut le dire aussi, un Flamand appliqué, probe et sérieux, un Flamand du bas et du petit peuple. Ah! Watteau, ce n'est pas, comme le Le Brun des esquisses, le Jean-Baptiste ou le Michel Corneille des lavis au bistre ou à l'encre de Chine, un dessinateur épris de mythologies fades ou compliquées! La mythologie, il en abandonne, à Gillot, toute la bouffonnerie ; et lui, le maître, lui qui du haut de sa balustrade pourrait, s'il voulait, ne voir que les beaux et les grands seigneurs, il s'émeut de la diversité, du changement, du geste et du ton des petites gens qui passent.

On n'a pas assez fait voir cette rusticité d'un nombre important de dessins de Watteau ; on n'a pas montré assez la part d'observation que contiennent ces petites pages finement étudiées, conçues avec une vérité frappante et qui sont de la veine de Callot, des Le Nain, de celle qui donnera, plus tard, à Chardin, tout son œuvre. Tout ce qui plaira, dans l'avenir, au déclin du siècle : certaines des bergeries de Boucher, ces types fixés d'une fine pointe par Augustin de Saint-Aubin, les petits marchands d'œufs et de gâteaux de Moreau le jeune, les minuscules personnages d'Eisen, tels crieurs de café, de ciseaux et couteaux, de vendeurs de verjus dans les rues, de Jeaurat et de Duplessis-Berteaux, auront été introduits par Watteau dans les arts. Ses paysages avec cours d'eau, fabriques et clochers de campagne, telles de ses peintures comme le *Savoyard* de l'Ermitage, comme la *Fileuse*, nombre de dessins du genre du *Rémouleur*, du *Maraîcher*, du *Vieux marchand de fruits* (venu de la collection Schwiter), maintes sanguines semblables à la vieille femme à la boîte et au bâton du British Museum, mais surtout le recueil des *Figures de différents caractères* sont d'irrécusables témoignages de ces études vivantes auxquelles Watteau, sorti du

WATTEAU

Etude d'homme debout (sanguine)

(Musée Condé, Chantilly)

rêve épuré de ses chefs-d'œuvre, revenait toujours — Flamand soucieux de vérité — avec instinct et avec amour.

Et ce ne sont pas seulement de menues scènes de plein air, des répliques de théâtre, des pochades crayonnées de Turcs et de militaires qu'Antoine Watteau note à la balustrade. L'homme appuyé, l'homme accoudé qu'est notre Flamand au Luxembourg descend souvent dans la rue, il entre dans les maisons, va chez ses amis ; et là, puisque, comme dit Gersaint, « il trouvait plus d'agrément à dessiner qu'à peindre », il continue, avec cet air de nonchalance et d'abandon au moyen de quoi il cachait son labeur, à tracer, d'après nature, de rapides profils, des portraits, des mains, des têtes, un habit, et, souvent, de petits tableaux tout entiers. Ainsi « tous les moments de liberté dont il pouvait jouir, il les employait à dessiner ».

L'admirable sanguine avec rehauts de blanc, aujourd'hui au Louvre, où se voient Mlle d'Argenon, Paccini le chanteur et ce bonhomme à perruque et lorgnon qui n'est autre sans doute que le flûtiste Antoine, montre à quel travail Watteau passait le temps durant les beaux concerts de Crozat. Et les dessins si plaisants, si purs, si saisissants de réalité qui durent, dans des cadres d'intérieurs familiers, précéder les peintures du *Chat malade* et de l'*Occupation selon l'âge*, témoignent avec quelle attention soutenue, de quel actif regard Watteau prépara la réalisation de ces deux œuvres.

En un temps où Moncrif grandissait et se disposait à aimer les félins, où Prosper Jolyot de Crébillon vieillissait entouré, chez lui, de toutes sortes de bêtes : chiens aboyant, matous, corbeaux miaulant et croassant, il était bien que Watteau conçût le *Chat malade*. J.-E. Liotard nous a laissé une estampe de l'ouvrage ; et elle est d'une saveur bien piquante l'attitude de la jeune éplorée attendant du médicastre un remède au mal dont Minet est atteint : jolie œuvre, beau sujet, mais où l'anecdotier, mi-flamand et mi-vénitien, est tout apparent.

Dans l'*Occupation selon l'âge*, page d'un recueillement laborieux, d'une active et douce intimité, nous touchons à quelque chose de plus accompli et de plus élevé. Ici, rien de paresseux, rien de frivole : la vieille grand'mère est attentive à filer, la jeune maman coud, une petite fille, vue de dos, joue avec un chat, un autre enfant se distrait, comme il peut, non loin du bon chien qui dort. Et cette grand'mère, cette mère, cette fillette, ce ne sont pas du tout des personnages du Watteau lyrique et galant ; leurs justes, leurs jupes, leurs toquets, leurs mules, tout cela est d'une simplicité roturière ; un jour, on en retrouvera les plis et les façons, le petit tour naïf dans la *Mère laborieuse* et le *Benedicite*. Chardin viendra qui ne fera pas mieux.

De telles observations, faites à propos du Watteau rustique et familier, amènent à rechercher si, dans les œuvres non pas plus françaises, mais d'inspiration autre, le maître a continué de « préparer » avant de peindre.

Ici les dessins répondent encore.

Il faudrait ne pas connaître les cartons du Louvre, du British Museum, ceux de Chantilly, de Vienne, de Valenciennes, de l'ancienne collection Heseltine, tout ce que M. de Fourcaud appelle si bien et si justement « l'immense réserve de son art », pour ignorer les études préliminaires, laborieuses, auxquelles se livrait Watteau avant de transporter sur la toile ses compositions.

A la base de tout art élevé, de toutes les réalisations sublimes de la peinture, il y a la conscience, il y a le dessin. Dépouillez les créations les plus idéalistes des maîtres, voire des plus religieux et des plus grands, de tout l'azur, de tout l'or, de toute la pourpre de la couleur : aussitôt vous verrez la musculature ; les os, la chair, le sang apparaîtront, et vous serez stupéfaits de la solidité avec laquelle ces figures divines ont été construites, étudiées dans le détail avant d'être conçues dans l'ensemble.

A ce point de vue, les cartons de Dürer, ceux de Léonard sont significatifs. Oui, ces maîtres peignaient des anges célestes et de belles madones ; mais voyez leurs notes, feuilletez leurs cahiers. Tel bras, telle expression de visage, telle ligne d'une draperie ou d'un manteau, tels contours d'une figure allégorique ont été empruntés à des êtres vivants ; ils existaient dans la nature ; et c'est une femme du peuple, un marin, un soldat ou un portefaix qui en ont fourni les modèles.

Watteau, certes, ne peignit ni des anges ni des déesses. C'était un capricieux qui ne voyait souvent le monde que comme la représentation d'un opéra, tout en figures de nuées et sous un ciel bleu ; mais, quoi que conçût son imagination, quelque translucide et quelque épurée que devînt, sous son pinceau, la comédie lyrique à laquelle il communiquait le frisson argenté du rêve, se devinait toujours sous les manteaux aériens et les robes à beaux plis de ses personnages, dissimulé par les petites touches heureuses des couleurs, les minces cassures des étoffes, un souci sévère d'agencement et de construction.

De la sorte, il n'y avait aucun de ses tableaux, surtout parmi les plus achevés ou les plus grands, comme l'*Embarquement*, les *Charmes de la vie*, les *Comédiens français*, l'*Enseigne*, qui ne fût « pensé » et travaillé avec soin d'avance. « Quand il lui prenait en gré de faire un tableau, dit Caylus, il avait recours à son recueil. Il y choisissait les figures qui lui en convenaient le mieux pour le moment. Il en formait des groupes, le plus souvent en conséquence d'un fond de paysage qu'il avait conçu et préparé. Il était rare même qu'il en usât autrement. » Le plus admirable est qu'à mesure qu'il procédait ainsi par détails, par « emprunts » dans son tableau, il recréait, refondait à mesure l'ensemble. D'aucuns eussent pu craindre, en le voyant en user de cette façon, par amalgame d'études diverses combinées entre elles selon son goût, qu'une certaine raideur, un certain artifice nuisissent à l'inspiration ; mais cela n'advint pas une seule fois

en son œuvre. Un peintre comme Watteau dispose de « moyens » bien particuliers à son caractère et à sa nature ; mais ces « moyens », il en est le maître et il leur commande. Il emprunte à ses recueils, certes ; et ces « emprunts » il les dispose à son gré suivant les compositions ; mais, une fois que celles-ci sont en place, il répand sur les arbres et sur les figures cette sorte de lumière et de magnifique reflet qui fondent tout le tableau, lui donnent l'unité et font que le tout semble impromptu, « enlevé », comme on dit dans les arts.

Tout le secret du génie est là ; et c'est dans le don d'une pareille maîtrise, dans une transfiguration extrême aussi complète et aussi belle qu'apparaît toute la distance qui sépare Watteau de Gillot, Watteau de Pater et Lancret.

L'important dessin d'*Etudes de têtes* qu'on peut voir au musée municipal de la Ville de Paris, les « trois crayons » du Louvre, ces dessins si gras et si charmants, si pleins de relief que Goncourt les appelle des « dessins peints », sont de toute beauté. C'est en les considérant, en considérant aussi ceux du British Museum que l'on conçoit l'entreprise de Julienne, que l'on partage l'admiration si vive de Gersaint pour le maître. Rien, dans aucune école, en aucun temps, n'a été fait de plus achevé, de plus savoureux dans le dessin ; comme dit Gersaint : « rien n'est au-dessus ».

Ces petites figures crayonnées d'hommes en bicornes, de mimes en cols et en bérets plats, de mutines jeunes femmes à cheveux tignonnés en arrière, à coques pointant par devant, la nuque libre, au manteau flottant, au dos barré d'un grand pli, sont les mêmes que celles des tableaux. Et comme elles vivent, comme elles regardent, comme elles se tournent et sourient ! Ici ce ne sont pas des fantoches ; sous le trait du crayon se devinent les contours, les gorges palpitent, les yeux bougent, les bouches parlent ; ici, tout est fin, tout est léger, mais aussi tout est vrai : la craie a des frissons de lumière, la pierre noire

WATTEAU

Le chat malade

(D'après la gravure de J.-E. Liotard)

d'Italie, en griffant le papier chamois, crée une ombre exquise, veloutée ; la sanguine est vraiment du sang !

Il n'est pas possible de fixer, mieux que Watteau le fait dans ces pages, sur de fragiles feuillets, d'un doigt plus ému, d'un trait plus exact et plus fort, la vie qui passe. Et pourtant, que d'obstacles matériels, que de difficultés surgissent dans le « métier » même ! « *Je ne fais pas ce que je veux*, écrit un jour Watteau à M. de Julienne, *en ce que la pierre grise et la pierre de sanguine sont fort dures en ce moment.* » Et cela trahit quelle douceur, quelle souplesse, quelle infinie, subtile et légère grâce le maître entendait donner à ses dessins !

Ces dessins, dit M. de Julienne, « sont d'un goust nouveau, ils ont des grâces tellement attachées à l'esprit de l'auteur qu'on peut avancer qu'ils sont inimitables ». En effet, qui donc eût pu songer à imiter jamais ces « sanguines » et ces « trois crayons » ; qui donc, même avec de la pierre douce et telle que Watteau n'en avait pas lui-même, eût jamais pu communiquer une telle transparence, une fluidité aussi limpide, un si délicat accent à des études et à des croquis ?

C'est que Watteau avait un « secret » que peu de maîtres connurent autant que lui ; il entendait que les dessins eussent de la couleur, fussent « peints », comme Goncourt a dit. Pour cela les trois crayons ne lui étaient pas toujours suffisants ; nous savons, par d'Argenville, que, pour accentuer ou pour atteindre sur le papier, à un relief plus vif, à de plus douces et à de plus fines ombres, il utilisait le pastel, la gouache, voire des couleurs à l'huile. « Pourvu que cela fît l'effet qu'il souhaitait, dit d'Argenville, tout lui était bon, excepté la plume. »

Les rares fois que Watteau s'essaya dans la gravure, il usa de cette audace qui le portait toujours à dépasser le métier auquel il avait recours. Ses gravures, à l'exemple de ses dessins, sont aussi des gravures de peintre. Là, dit Goncourt, rien du « joli burinage, de l'aimable petit métier des Thomassin et des Simon-

neau », mais « une improvisation libre, courante, ingénue, du cuivre sabré, griffé, bâtonné avec une morsure à la diable » (1), en un mot rien de ce qui touche, d'ordinaire, à tout le côté soigné, appliqué, timide à l'excès de ceux qui gravent.

Peintre, Antoine Watteau disposait dans ses tableaux, non moins que dans ses dessins, d'une diversité d'expression très grande. Il faudrait, pour dégager un profitable enseignement de ses ouvrages, l'étudier avec soin dans sa technique ; mais, tant qu'une chronologie précise des chefs-d'œuvre de l'artiste ne sera pas établie, il ne sera pas possible d'aborder cette étude avec rigueur. Watteau, de plus, n'est pas comme Chardin, par exemple, limité dans ses vues ; il ne suit pas obstinément le même sillon, toujours. C'est un poète ; il improvise, et il y aurait bien de la présomption à tâcher de rechercher un système là où ne vivent que le caprice et la fantaisie.

Un point, quant à son « faire », est toujours acquis ; là-dessus tous ses contemporains sont d'accord : il abusait de l'huile grasse. « Pour se débarrasser plus promptement d'un ouvrage commencé et qu'il était obligé de finir, dit Gersaint, il mettait beaucoup d'huile grasse à son pinceau afin d'étendre plus facilement sa couleur. » « Watteau, ajoute Caylus, pour accélérer son effet et

---

(1) GONCOURT : *Catalogue raisonné*. M. DE FOURCAUD, par ailleurs, dit très bien : « On écrirait une étude des plus instructives sur les gravures de Watteau. La plupart appartiennent à l'école formée par Gérard Audran, et leur commune technique se base sur l'emploi essentiel de l'eau-forte, simplement renforcée et accentuée au bon endroit à l'aide du burin. Je nommerai simplement pour mémoire : Benoît Audran, Michel Aubert, Nicolas Cochin, Laurent Cars, Jean Philippe Le Bas, Surugue, Thomassin, Bernard Lépicié, Simonneau, Tardieu, Aveline. » Il faut ajouter Boucher qui s'est fait, dans les recueils des *Figures de différents caractères*, l'interprète le plus inattendu et le plus parfait des dessins du maître. Watteau n'a guère gravé, par lui-même, qu'une douzaine de pièces, notamment la *Troupe italienne*, la *Recrue allant rejoindre le régiment*, l'*Indifférent*, etc., les *Figures de modes*, dessinées et gravées à l'eau forte par Watteau, ont été terminées au burin par Thomassin le fils. Le plus parfait travail touchant l'ensemble de l'œuvre gravé de Watteau a paru récemment sous ce titre : *Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au* XVIIIe *siècle*, par EMILE DACIER et ALBERT VUAFLART. Tomes parus : T. II, *Historique ;* T. III, *Catalogue ;* T. IV, *Planches*. Paris, *Société de l'Histoire de la gravure française*, 1923, in-folio.

son exécution, aimait à peindre à gras. » Ce « faire gras, *pastoso*, qu'il a souvent pratiqué avec une superbe sûreté de technique », ainsi que l'a justement remarqué Paul Mantz, a beaucoup aidé à donner à ses œuvres une aisance, un velouté, une allure vive à quoi d'autres n'eussent atteint qu'avec des empâtements et des épaisseurs. Pour ce qui tient aux transparences — et nous savons qu'il y en a de divines dans ses ouvrages — il y parvenait, moins par des *fondus* de couleurs que par les mélanges savants auxquels il avait recours volontiers. Lorsque Gersaint, parlant du « faire » de son ami, écrit que Watteau « ne cherchait qu'à voltiger de sujets en sujets », il nous donne sans doute à entendre que le maître agissait ainsi moins par caprice que par nécessité. Il ne pouvait, en effet, atteindre à la couleur rêvée qu'en revenant sur les masses et à certains points ; c'est alors qu'il obtenait ces *glacis* admirables, cette pâte d'une fluidité, d'une limpidité exquise auxquels d'autres n'aboutirent jamais que par artifice et par relief. Caylus confesse qu'ainsi était sa manière : « Watteau, dit-il, avait toujours plusieurs ouvrages en train, quittant l'un, reprenant l'autre. » Et encore : « Il était dans *son* habitude, quand il *reprenait* un tableau, de le refrotter indifféremment d'huile grasse et de *repeindre* dessus. » Il est donc bien vrai que Watteau repeignait, qu'il glaçait, qu'il en arrivait, par d'habiles superpositions de teintes, à ces savantes ombres, à ces clairs délicieux qui ne cessent de nous confondre.

Il faut dire aussi que, dans les détails et notamment dans ceux des figures, il peignait avec moins de largeur que dans les fonds. Ce que d'Argenville dit de ses dessins « estompés avec quelques lavis légers et *des coups ressentis* » pourrait s'entendre encore de ses tableaux. Goncourt (*Catalogue raisonné*) n'est pas loin de le penser lorsqu'il écrit, de la *Recrue allant ïondre le régiment*, que c'est une « peinture toute fluide et aiguillée dans une tonalité glaiseuse de *petis coups de pinceau spirituels* ». Ces *coups ressentis*, ces *petits coups de pinceau spirituels*, tout le

Watteau des détails est là dans sa finesse, dans sa légèreté incomparable ; et, pour cette légèreté, il faut peut-être s'arrêter un instant à ce que Caylus entend lorsqu'il écrit que Watteau l'acquit à peindre dans sa jeunesse des fleurs, des ornements et des oiseaux sur « ces fonds blancs ou ces fonds dorés sur lesquels Audran faisait exécuter ses ouvrages ». Ne faut-il pas, en effet, pour mener à bien l'exécution de telles peintures, une précaution, une attention, une réserve infinies ?

Ce n'est qu'en « serrant » de très près sa technique, en faisant que rien, dans l'ensemble et dans les détails, n'échappât à sa vigilance que Watteau parvint enfin à posséder cette « touche », cette « vaguezze » remarquées d'Antoine de la Roque et qui sont — avec son entente de la lumière — assurément les raisons suprêmes de sa maîtrise. Pour la lumière, on sait avec quel génie il en a usé, la fixant, tantôt, comme dans l'*Enseigne*, à certains points des figures, en revêtant complètement celles-ci comme dans l'*Indifférent* et la *Finette*, d'autres fois enfin, ainsi que dans l'*Embarquement*, dans la plupart des *Assemblées* ou des *Conversations*, la distribuant, par rayons d'or et d'argent, par irisations et reflets, à tout un ensemble.

Le danger de telles peintures, d'une fluidité défiant celle des dentelles de Valenciennes à la fois que d'un éclat, d'une variété de coloris à surpasser le reflet des pierres les plus précieuses, le pollen de l'insecte et celui de la fleur, réside tout entier dans cette fragilité due à une technique aussi délicate et aussi fine. L'abus de l'huile grasse surtout a produit de bien fâcheux résultats. Gersaint n'est pas éloigné de le croire : « il faut avouer, dit-il, que quelques-uns des tableaux de Watteau périssent par là de jour en jour ; qu'ils ont totalement changé de couleur ou qu'ils deviennent *trézalés* sans aucune ressource ». Les personnes qui ont vu le *Contrat de mariage*, du Soane Museum à Londres, ou l'*Intérieur de parc* du Musée de Lille, ont pu juger à quel point ces petites œuvres pimpantes, fraîches, radieuses encore du

temps de Gersaint, depuis ont poussé au noir. D'autres, tels les tableaux militaires du musée de l'Ermitage, de l'avis de M. de Fourcaud qui les a vus, ont « tiré » au roux. Les meilleurs, les plus exquis des chefs-d'œuvre du maître heureusement ont résisté. Le bel habit d'azur de l'*Indifférent*, la carnation si chaude de l'*Antiope* n'ont jamais pâli ; l'*Embarquement* a toujours sa splendeur, et M. Alfassa, qui a vu l'*Enseigne* exposée à Berlin, nous assure que l'harmonie générale en est toujours « d'un gris blond délicieux ».

La fragilité des ouvrages peints de Watteau n'en demeure pas moins acquise. L'enveloppe fluide, la claire surface de tels de ces chefs-d'œuvre sont comme ces fins duvets des fleurs et des fruits délicats de l'automne : le moindre contact, le moindre rayon un peu vif en altèrent l'épiderme. On put voir exposée longtemps, dans la petite galerie du château de Sans-Souci, à Potsdam, cette adorable petite œuvre : *la Mariée de Village*, dont Cochin a laissé la gravure. Trop ouvertement offerte au soleil, elle ne tarda point à noircir, à se craqueler et à s'abîmer. Le roi Frédéric-Guillaume IV, à qui elle appartint par la suite, « se préoccupa, dit Goncourt, d'en faire revivre les couleurs, mais il n'a jamais trouvé aucun chimiste, aucun restaurateur qui ait osé tenter l'expérience » (1).

Pour avoir moins souffert que la *Mariée de Village*, les autres Watteau de Berlin — *Wattow*, comme disent les comptes du palais — n'en ont pas moins été atteints dans leur translucide et radieux éclat. Le *Pèlerinage à l'Isle de Cythère* lui-même n'y a pas échappé ; et Schulz, le 19 février 1765, a touché je ne sais combien de thalers pour avoir « deployé et remis en état » ce

---

(1) VIRGILE JOSZ signale pourtant que le tableau *la Mariée de Village* fut restauré par Frantz Gerhard sous la direction de Pesne. En dernier lieu le professeur Hauser aurait sauvé l'œuvre d'une destruction complète. « Les têtes seules sont intactes ; on les dirait peintes sur émail. »

chef-d'œuvre. Virgile Josz a bien raison : « Le climat rude du Brandebourg n'est pas favorable aux peintures de Watteau. » Ce qui convient, comme cadre, à de tels ouvrages, d'une ténuité, d'un charme, d'une finesse incomparables, ce sont la lumière, les sites, le ciel même de cette France où Antoine Watteau est venu chercher son secret, où son génie est né, où il a grandi, où il a rayonné dans les arts.

CHAPITRE V

Watteau paysagiste, peintre de plein-air et de féerie — Décor de fête — Les Pastorales — L' « Embarquement pour Cythère ».

Paysagiste, Watteau a suivi, dans la peinture des parcs et des sous-bois, dans celle des campagnes qu'il a données comme fonds à ses sujets, la même évolution que celle à laquelle il obéit dans ses figures. Parti du décor un peu pauvre, assez plat et souvent désolé des Flandres, il s'appliqua peu à peu, à mesure qu'il prit contact avec des sites plus harmonieux, plus amples, d'une plus grande profondeur, d'un coloris plus doux et plus chaleureux, à rendre sa manière plus souple et plus large, à lui communiquer plus de lumière et de lointain. A ce point de vue le séjour au Luxembourg lui a beaucoup servi. « Ce fut là, dit Caylus, qu'il dessinait sans cesse les arbres de ce beau jardin qui, brut et moins peigné que ceux des autres maisons roïales, lui fournissait des points de vue infinis. »

L'étude qu'il entreprit chez Crozat des dessins des grands Italiens, mais surtout le séjour qu'il fit par la suite, auprès du même Crozat, dans cette maison de Montmorency où il acquit l'intelligence la plus vive du plein-air, ne tardèrent point de l'amener à ce degré de perfection qu'il atteignit, sans effort et comme naturellement, à sa belle époque.

A l'aide de ses tableaux du genre rustique et militaire, du *Savoyard avec sa marmotte*, des *Fatigues de la guerre*, voire des divers *Contrats de mariage* exposés au Prado (Madrid), au palais

d'Arenberg (Bruxelles), au Soane Museum et chez le baron Alfred de Rothschild (Londres), il est aisé de le suivre à ses débuts flamands. La place herbue, les maigres arbres, le clocher naïf qui servent de cadre au *Savoyard*, la ferme qui se découpe au fond des *Fatigues de la guerre* (Ermitage), le château, les masures et le petit toit fumant du *Contrat* sont encore du moment où il n'avait pas acquis la maîtrise. Il en est de même de cette *Promenade sur les remparts* qu'a gravée Aubert et qu'il a peinte chez Crozat avec, dans l'esprit, le ressouvenir des remparts de Vauban à Valenciennes. Alors Watteau tâtonne, il hésite. Il en est au temps de ces dessins rustiques : le paysage crayonné avec une chaumière et des paysans (British Museum), le chemin creux passant sous un pont, du recueil de l'Arsenal, le ruisseau glissant au long des tanneries, où Paul Foucart dit reconnaître un coin de l'Escaut à Valenciennes.

Avec un *Repas de campagne*, le *Retour de Guinguette*, mais surtout avec l'*Abreuvoir* et le *Marais*, ces deux toiles q'il peignit « étant aux Porcherons » (MARIETTE), Watteau témoigne déjà d'une expression bien plus hardie du paysage. Il n'y a plus là de ces sécheresses, de ces timidités du début, mais, au contraire, le « faire » s'accentue, le dessin se précise, la touche a plus de vigueur et, partant, de vérité. Ces paysages de bergeries, ces métairies, ces retours de troupeaux que Boucher, délaissant un moment le frivole, étalera un jour dans une pâte épaisse auront-ils jamais la vigueur du décor de ferme, du cheval, du chien, des chèvres et des laveuses que Watteau a peints dans l'*Abreuvoir?* Certes, tout cela est encore de la bonne manière du Nord ; et rien, dans ces sites, dans ces lointains, dans ces feuillages, n'est fondu, vaporisé comme il adviendra dans la suite ; mais d'heureux détails, une chaleur sourde, une composition curieuse quoique pleine encore de rudesse avertissent l'esprit et le regard, percent malgré tout au travers du petit ton rustique.

Watteau grandit, Watteau s'éveille ; ainsi qu'il le donnera,

WATTEAU
La signature du contrat de mariage
Collection d'Arenberg, Bruxelles.

plus tard, en conseil à Lancret, il « se forme sur la nature même ».

Et, d'abord, Caylus nous l'apprend, c'est au Luxembourg qu'il dessine « sans cesse » les arbres. A cette balustrade, à cette rampe royale où il vient, avec l'ancien mestre de camp, admirer cette foule élégante et parée, au delà du menu peuple, il y a les gradins, les portiques et les terrasses ; il y a les charmilles. Watteau commence d'en démêler l'agrément ; il sent tout le plaisir qu'aurait sa main à camper sur les fonds de verdure, au devant des bosquets taillés, dans le dédale des fleurs, une composition animée. Déjà l'idée germe en lui des assemblées dans les parcs, des conversations au bord des fontaines, sous le couvert des feuilles, dans les petits coins d'ombre propices aux aveux.

Le passage chez Crozat ne fait que contribuer à l'éveil de ce sentiment du « plein-air ». Là, Watteau s'exerce non seulement à copier les figures des grands maîtres, mais encore leurs dessins agrestes, leurs campagnes fixées sur des feuilles anciennes, à grands coups de crayon, de fusain et d'encre. « J'ai eu sous les yeux autrefois, écrit à ce propos M. de Fourcaud, au cabinet du marquis de Chennevières, plusieurs de ces copies de paysages du Titien où se justifiait le dire de Caylus sur son penchant « pour les beaux sites, les beaux feuillés, les belles fabriques » du chef de l'école vénitienne. » De Domenico Campagnola, Watteau goûte, avec presque autant de joie que chez Titien, les petites vues montueuses d'alentour de Padoue ; « ces dessins sont fort beaux, note Mariette. Watteau les copia tous étant chez M. Crozat, et il avouait qu'il en avait beaucoup profité. »

Le *Jardin d'amour*, la *Vue sur le Steen*, les sites champêtres actuellement au Palais Pitti et que Rubens peignit avec tant d'éclat, les fonds qu'il conçut pour sa Marie de Médicis n'ont pas, plus que les dessins de Titien et de Campagnola, échappé à l'attention de Watteau ; si l'on joint à ces œuvres les aspects ordonnés, pompeux de Véronèse, on comprendra que les indi-

cations dont le Français reçut l'exemple ont toutes contribué à guider son entente du plein-air vers une expression plus large et plus vraie.

Les études opiniâtres que Watteau poursuivit au Luxembourg, *sur la nature même*, mais surtout sa vue des *Champs-Elysées* (Hertford-House), sa *Feste dans les Jardins de Saint-Cloud* (Madrid) avec le bouillonnement de ses eaux, l'ombre déjà ménagée de ses feuillages au-dessus des personnages et des statues, mais surtout, dans les *Champs-Elysées*, d'une lumière vraiment élyséennes, heureuse, habilement amenée, au travers des cimes, des futaies épaisses, jusque sur les figures assemblées en avant, cet élancement, ce balancement des arbres drus et fins, tout cela est déjà du Watteau le meilleur, de celui de la *Cascade*, des *Charmes de la vie*, de la *Leçon d'amour* et de l'*Assemblée dans un parc*. Là, les arbres sont déjà cendrés, frissonnants ; les branchages, les feuilles ont déjà ce petit clapotis, ce miroitement d'argent adorable, les eaux sont limpides, les fonds d'azur, la perspective est douce, aérienne ; elle est ménagée, entre les arbres, avec bonheur. Ces parcs, où des nymphes de pierre, étendues, ressemblent à de nonchalantes femmes, ce sont déjà, avec leurs plans successifs, leur lointain discret, leurs dédales d'allées, leurs gazons aux pentes douces, aux lignes déclives, infléchies, les merveilleux parcs que Watteau peindra, après son séjour chez Crozat, à Montmorency.

C'est à peu près à la distance d'une poste ou deux, à l'orée de la forêt, au bout de petits bois de cerisiers et de châtaigniers, qu'est enfoui, sous l'épaisse verdure et dans les massifs, ce château que Crozat acquit des héritiers du peintre Le Brun. Là, ce ne sont point, comme à Versailles, une façade immense, des canaux vénitiens, un parterre avec toutes sortes d'arbres et de fleurs assemblés formant des dessins ; les proportions médiocres de la maison, des jeux hydrauliques plus modérés, une étendue plus parcimonieuse ne permettent point d'offrir au regard une

WATTEAU
Fête dans les Jardins de Saint-Cloud
(Musée du Prado, Madrid)

profusion aussi large de merveilles ; mais là, comme à Versailles, comme à Meudon ou à Saint-Germain, il y a des cabinets de feuillage, des arcades ornées, de nobles escaliers, des étangs poissonneux, des carrés fleuris, des caisses avec des ifs, et partout, de molles et glissantes pelouses. Au couchant des beaux soirs, quand le soleil décline et répand, sur tous les aspects de la vallée, une chaude et vive lueur, ces arbres bruissants, ces pentes sobres, ces terrasses, ces sources claires, ces massifs émaillés de toutes les fleurs prennent une expression, un irisation singulières ; l'or des rayons, l'argent des saules et des peupliers, les scintillations et les perles de l'eau, les gammes des plantes, les reflets, les perspectives, les ombres douces et tournantes, tout cela compose la plus exquise harmonie de teintes ; et le soir qui tombe, la vapeur de l'air, l'espèce de petit voile ténu qui enveloppe le tout ajoutent encore au charme et communiquent une sorte de langueur à ces sites. La limpidité des étangs, la transparence des sous-bois, la légèreté des feuillages diaprés et fins, les pierres, le sol même se fondent en un ensemble heureux ; une brume impalpable se répand alors sur les crêtes et le parc entier ; le château, le bois et la vallée acquièrent une coloration azurée ; le jour s'atténue, la forêt, les marbres et les fonds se tamisent ; l'aspect entier devient féerique. Que de petites nefs, chargées de guitaristes et de joueurs de violes, ajoutent un filet de musique à cet enchantement, que des couples distraits se pressent sur les rives, que la mélancolie du soir se disperse sur les futaies blondes du parc, et, déjà, c'est le décor, ce sont les figures, esquissées à grands traits, de l'*Embarquement*.

Un jour viendra où Jean-Jacques Rousseau, excédé de ses retraites de l'Ermitage et de Mont-Louis, recevra, de Monsieur et de Madame de Luxembourg, successeurs de Crozat, l'invitation à se retirer dans ce domaine. Ce sera le temps où « un simple pauvre buisson d'épines, une haie, une grange, un pré », le parfum d' « une bonne omelette au fenouil » suffiront à donner

au maigre devin de village, au triste « berger extravagant », un peu d'apaisement et de consolation. Le château, le parc, la forêt de Montmorency comptent parmi les rares moments de détente de cette vie amère et tourmentée. « C'est dans cette profonde et délicieuse solitude, a confessé Jean-Jacques, qu'au milieu des bois et des eaux, au parfum de la fleur d'orange, je composai, *dans une continuelle extase*, le cinquième livre de l'*Emile*, dont je dus en partie le coloris assez frais à la vive impression du local où je l'écrivais. »

Là, aux lieux où Jean-Jacques Rousseau devait venir plus tard se retirer un moment à l'écart des hommes, Antoine Watteau, convié par Crozat, vint demeurer une saison. Et lui, qui comme Jean-Jacques était atrabilaire, qui comme lui était sensible et misanthrope, il fut touché par cet apaisement infini ; là, comme Rousseau, il vécut *dans une continuelle extase* ; là, comme lui, il conçut des chefs-d'œuvre.

« Ce parc de Crozat, écrit Virgile Josz, Jean-Antoine y a pris, sans nul doute, le savant cabinet de treillage du *Joueur de flûte* et certainement cette *Perspective* que possédait Guénon, le menuisier des portes de la chapelle de Versailles. » Pour le *Joueur de flûte* (actuellement aux Offices de Florence) je n'en suis pas aussi sûr que Josz : J. B. Pater a composé plus tard, dans l'esprit de son maître, un certain nombre de ces tableaux du ton galant ; il les a distribués dans des sites apprêtés de ce genre-là, et, plusieurs veulent voir, avec beaucoup de justesse, en raison de certaines hésitations, de certaines raideurs, d'une qualité de feuillage assez peu fondue, dans ce *Joueur de flûte*, un Pater du bon temps.

Pour la *Perspective* il en va autrement ; la fidèle gravure de Crespy montre bien, au fond du double massif d'arbres formant avenue, la petite construction à fronton qu'était le château de M. Crozat. Une autre gravure de Caylus, très semblable à celle-ci, où se lisent ces mots : *Watteau à Montmorency*, et où le comte

WATTEAU
Les deux cousines
(Collection H. Michel-Lévy, Paris)

a écrit de sa main : *Maison de M. Lebrun P. P. du Roi L. XIV*, ajoute à la certitude. Avec ses arbres effilés, longs et chatoyants, du genre des trembles ou des cyprès, cet élancement, ce jaillissement vers le ciel des fûts et des verdures, cette *Perspective* est du Watteau le plus heureux ; elle ne fait pas que confirmer la capacité du maître pour le paysage ; elle fait mieux : en annonçant le Robert des ruines et des temples, le Fragonard des vues de la villa d'Este, de la villa Pamphile, elle marque une époque et fait date.

« Watteau, dit Julienne, a très bien entendu le paysage » ; c'est aussi l'avis de d'Argenville : « Il joignait à tous les agréments un excellent paysage et des fonds admirables pour l'intelligence des couleurs. » Mais nul, mieux qu'Antoine de la Roque, n'a dit cela dans les termes qui conviennent : « Sa touche et la *vaguezze* de ses paysages sont charmantes. Sa couleur est pure et vraye, ses figures ont toutes la délicatesse et toute la précision qu'on pourrait souhaiter. Les ciels de ses tableaux sont tendres, légers et variez, les arbres sont feuillés, disposés et placés avec art, les sites de ses paysages sont admirables, et ses terrasses d'une vérité naïve, aussi bien que les animaux et les fleurs. »

A Potsdam (Nouveau Palais) l'*Amour à la campagne* ou *Amour paisible* offre à souhait l'exemple de ce clair et pur paysage. Il en est de même, à Paris, des *Deux Cousines*, le charmant chef-d'œuvre qui fut à M. Henry Michel-Lévy, enfin de l'*Assemblée dans un parc* du musée du Louvre, qui répondent si bien l'un et l'autre à cette description si juste et si poétique d'Antoine de la Roque. Les masses vertes, l'eau miroitante et les beaux marbres des *Deux Cousines* sont d'une simple et belle ordonnance ; ils ajoutent au sujet du premier plan une sorte d'harmonieux et pur prolongement, ils sont comme un écho à l'accord des êtres. Dans l'*Assemblée dans un parc*, ce prolongement, cet écho sont plus étouffés. Cette fois c'est à l'automne ; les frondaisons sont rousses, une splendeur vive et fauve, en tombant des

cimes, se répercute dans l'eau où elles se mirent ; une chaleur contenue allume toutes les gammes dans le ciel au-dessus des figures, et le rayonnement des feux d'un couchant éclatant, en filtrant à travers les feuilles, vient se poser, en les allumant de riches reflets, sur les chairs, sur les satins et les soies des couples qui devisent, assemblés sous bois. Pour l'*Automne* et le *Gilles*, qui sont aussi au Louvre, ils corroborent tout ce que La Roque a écrit de Watteau sur la perfection à laquelle il atteint quand il peint les fleurs et les animaux. Les pommes, les gerbes, les grappes et les beaux fruits mûrs, qui luisent dans le cadre ovale de l'*Automne* (1), la tête expressive, douce et résignée, à l'œil si profond, presque humain, de l'âne (dans le grand tableau du *Gilles*) témoignent de cet attentif et savoureux talent que Watteau appliquait, dans ses ouvrages, à tous les détails. A ce propos je voudrais dire ici combien, dans cet art du maître, il y a d'à-côtés charmants, très peu fouillés des auteurs. Watteau — il suffit pour s'en rendre compte de le considérer dans ses tableaux et dans ses dessins — est un peintre et dessinateur exquis des enfants : que de gracieuses petites filles, que de fins petits garçons il a mêlés, depuis l'*Occupation selon l'âge* jusqu'à la *Danse* du palais de Potsdam, à ses divertissements !

Et, comme animalier, qu'il est expressif, qu'il a de verve et d'élancement dans le dessin, comme il est vrai dans les couleurs ! Ici, c'est moins à son *Chat malade*, à ses singes que je pense qu'à ses chiens (2). Watteau, comme Rubens, comme Van Dyck, comme Paul Véronèse, s'est plu à mêler aux personnages, en forme d'accompagnement obligé, aussi bien dans ses petites que

---

(1) Et les jonchées de roses, dans l'*Embarquement*, sur la statue et sur les figures ! Les roses sur les genoux des femmes, dans la *Leçon d'amour* (Potsdam), dans l'*Amante inquiète* (Chantilly) !

(2) Il ne faut pas oublier non plus le dessin, *Chouettes et hiboux*, du British Museum où l'artiste a retracé, avec une intensité et une perfection admirables, les yeux, les becs et les aigrettes de ces oiseaux ; de même les *Chiens* et le *Léopard*, dessins à la sanguine et à la pierre noire, possédés successivement par Miss James et M. H. Michel-Lévy.

dans ses grandes œuvres, nombre de ces animaux. Les Watteaux de Chantilly, ceux de Londres, ceux de Potsdam montrent beaucoup de ces beaux et grands chiens élancés, à fines pattes, fine tête, à poils tachés de feu et d'ombre dont sont toujours suivis ses damerets, ses chasseresses et ses cavaliers. Ainsi, dans le *Rendez-vous de chasse* (Wallace), dans l'*Escorte d'équipages* (coll. Carrière), le *Dénicheur de moineaux* (Edimbourg), la *Danse* (Potsdam), les *Charmes de la vie* (Hertford House), l'*Amour à la campagne* (Potsdam), le *Plaisir pastoral* (Chantilly) et même l'*Enseigne* (Berlin) apparaissent, toujours mêlés à l'épisode, un ou deux de ces braques, épagneuls ou lévriers qui sont comme les muets témoins, les compagnons de ces sujets inspirés au peintre par toutes sortes de motifs guerriers, galants ou cynégétiques.

Les œuvres de Watteau qui sont au Louvre, à Chantilly ou qui proviennent de chez M. Michel Lévy, ne donnent point, malgré leur charme évident, toutes les nuances auxquelles le maître atteignit dans ses paysages. Le décor de Watteau est infini, multiple, et comme un bois d'avril après la pluie, il est irisé de tant de reflets insaisissables, de tant d'échos de couleurs, de réflexions et de *fondus* dans les teintes qu'on ne parvient bien à se l'imaginer qu'à travers ses autres œuvres des musées étrangers. A Berlin, à Potsdam, à Dresde, dans la collection Richard Wallace à Londres, étincellent quelques-uns des joyaux les plus purs de cette couronne de chefs-d'œuvre. Ce n'est qu'en les examinant avec attention, en dehors de l'étude des figures et pour les fonds seulement, qu'il sera permis de juger de ce décor inspiré au peintre par la vue des châteaux, des jardins et des parcs français. C'est Antoine de la Roque, esprit si cultivé, si juste, bien digne en tous points de l'amitié du maître, qui imagina de composer une fois une *Médée* de sa manière. Il importe de voir qu'au début de cette œuvre, le rideau se lève sur « un endroit le plus agréable des rives de la Seine ; c'est un vallon délicieux et

des prairies à perte de vue où le fleuve serpente ». Eh bien ! le décor de Watteau, ce décor que nous aimons, ce décor choisi ce divin paysage de profondeurs, le voilà tout entier dans ces mots ! Que sont la *Cascade*, les *Charmes de la vie*, les *Champs-Elysées*, les *Amusements champêtres* d'Hertford House, voire à Grenoble, ce paysage avec une fontaine conçu dans un mouvement rappelant Poussin ? Mais des sites mesurés, des promenades, des petites campagnes de chez nous ! Et cette *Leçon d'amour*, cet *Amour à la campagne* ou *Amour paisible* du palais royal de Potsdam, ces *Divertissements*, cette *Fête champêtre* de la galerie royale de Dresde, avec leurs marbres, avec leurs futaies, avec leurs lointains, ne se jouent-ils point dans le discret vallon parmi les prairies, au long de l'eau chantante d'un de nos fleuves ? Il n'y a pas jusqu'aux *Fêtes vénitiennes* d'Edimbourg, au *Déjeuner sur l'herbe*, à l'*Assemblée* de Berlin, à l'*Aventurière* (musée de Troyes et jadis chez M. H. Michel-Lévy), qui n'offrent, dans l'agencement, un peu de la disposition de ces domaines si frais et si doux des bords de l'Oise et de la Marne où Watteau situa plus d'une de ses pastorales.

Certes, Watteau, plus qu'aucun peintre, a été poète ; mais ce poète n'inventait pas : il embellissait. De même qu'il a embelli les *roués* de la Régence et qu'il en a fait les galants d'une Astrée nouvelle, il a transmis à ses paysages ces inflexions molles, ces lignes légères, ces masses toutes transparentes qui donnent bien souvent aux bords de la Seine l'apparence d'un Lignon de féerie. Watteau, en communiquant ainsi le lyrisme de son âme à de vrais paysages, épurait, transformait, affinait peu à peu son décor ; il l'amplifiait même au point que, du petit vallon de Chat Botté, des sites de la Belle au Bois, il montait peu à peu vers des sommets plus inaccessibles ; des velours du vieux Breughel, des ors du Titien, des ombres fines de Campagnola, des roses tendres de Véronèse, il s'élevait au point que, de son talon rouge, de sa houlette de berger inquiet, de pèlerin candide, il touchait bientôt

WATTEAU

L'Embarquement pour l'île de Cythère

(Collection de l'Empereur d'Allemagne. Palais royal, Berlin)

à ces régions hautes, lunaires et cristallines dont le Vinci, dans le fond illuminé de sa Monna Lisa, a peint les cimes nacrées, les dédales d'azur. Par delà les décors coutumiers, les paysages de ses anciennes œuvres, Watteau apercevait un décor plus parfait, un paysage plus « choisi » encore ; et c'était ce décor cythéréen, ce paysage de l'Isle enchantée auxquels aboutissait enfin sa chimère !

Les Isles ! Il en était de toutes les sortes alors. D'abord c'étaient les Antilles ; c'était l'Ile de France, c'était Bourbon ; les frégates du Roi, les flûtes de la Compagnie en rapportaient des plants et des épices, des herbes précieuses et de beaux oiseaux. C'étaient aussi l'Amérique et le Canada. Tout jeune encore, à la suite d'un différend avec son père, Voltaire fut menacé d'être envoyé au Mississipi, c'est-à-dire aux « isles ». C'est là que Law, par le chemin du Havre, expédiait ces malheureuses, raflées dans Paris et qu'on destinait, comme épouses, aux colons et aux boucaniers. Pauvres « Isles » ! Pauvre Cythère ! Dans ces « isles », Manon connut la mort, des Grieux goûta à l'exil et à la prison. Tout cela était triste ; Watteau le sentait bien, qui s'essaya vainement (une gravure de Dupin en témoigne) dans l'exécution d'un sujet qui convenait moins à son esprit qu'à celui, plus trivial, du futur Jeaurat (1). Et puis il était des « isles » moins lointaines ; Saint-Simon écrit, de l'abbé Bignon, qu'il « se fit une isle enchantée auprès de Meulan qui se pût comparer en son genre à celle de Caprée... » La Régence, parvenue à l'extrême de l'orgie et des débauches, ne pouvait point concevoir des « isles » différentes. Et c'étaient des pèlerins sans grâce ni grandeur, c'étaient de pauvres filles, poussées par la banqueroute ou la mort, qui touchaient à ces rivages. Mathieu Marais, qui savait tout de son temps, nous résume le drame en un trait pris

---

(1) Cette planche, gravée par DUPIN, intitulée le *Départ pour les isles*, montre, dans une intention satirique, l'arrestation et le départ des filles de joie.

entre bien d'autres : « La Mazé, dit-il, autrefois fille d'opéra fort jolie, qui avait 3,000 livres de rentes sur la ville, et qui est ruinée par le système, s'est noyée en plein jour à la Grenouillère, en rouge et en mouches, en bas de soie couleur de chair et d'aller à la mort comme à une noce... ».

Watteau, qui est venu de Valenciennes à Paris pour peindre à l'Opéra, connaît ces charmantes et pauvres filles, comme lui, sous leurs petits rires, si résignées et si touchantes. Est-ce en les contemplant, au travers des décors, sous le flot des lustres, arrangées « en rouge et en mouches, en bas de soie couleur de chair » qu'il a rêvé de les affubler en Pèlerines ? Et n'avons-nous pas, dans ce sens, de sa main même, un petit croqueton montrant Mlle Desmares vêtue du mantelet, coiffée du joli petit toquet, armée de la haute canne pommée d'or des voyageuses de l'*Embarquement* ? (1).

Le procès-verbal de la séance du 30 juillet 1712 sur « la présentation du sieur Watteau » à l'Académie avait noté : « La Compagnie, après avoir pris les voix par les fèves, a agréé sa présentation. *Le sujet de son ouvrage de réception est laissé à sa volonté... M. Coypel* et *M. Barrois* [sont nommés] pour voir travailler le dit sieur *Watteau.* »

La présentation est de 1712, la réception du 28 août 1717. Watteau a donc, pendant cinq ans, porté en lui son prodigieux rêve ; et, sous les yeux ébahis, stupéfaits, agrandis d'étonnement de MM. Barrois et Coypel, nommés pour le voir travailler (*sic*), il a donc conçu, esquissé, dessiné, puis peint et produit ce chef-d'œuvre que l'Académie nomme simplement « une feste galante », mais que lui, Antoine Watteau, résumant étroitement sa pensée, appelle le *Pèlerinage à l'Isle de Cythère.*

Donc, le « samedy vingt huit aoust mil sept cens dix-sept,

---

(1) *Mlle Desmares en pèlerine,* gravure de L. Desplaces, pour les *Figures françaises et comiques.* Voir encore dans les *Arabesques,* la *Pellerine altérée,* composition en hauteur, gravée par Huquier ; le *Repos des pellerins* a été gravé également par Huquier.

l'Académie s'est assemblée généralle. Le sieur Antoine Watteau, peintre, né à Valenciennes et agréé le trente juillet mil sept cens douze, a fait apporter le tableau qui luy avoit été ordonné pour sa reception, représentant une feste galante. L'Académie, après avoir pris les suffrages à la manière accoustumée, elle a reçu le dit sieur Watteau académicien... »

Cette « feste galante », malgré ses dimensions, l'importance et le nombre de ses figures, la hauteur des arbres, le prolongement du fond, n'était dans l'esprit de Watteau, qu'une composition esquissée. Cette composition, de l'Académie, est passée au Louvre ; mais, peu de temps après cette date de 1717, Watteau a refait dans des conditions plus achevées, plus précises, avec un luxe de détails plus grand, sur une toile de mesures à peu près égales, son *Embarquement*. Cette réplique moins libre, moins fantaisiste, mais tout de même merveilleuse, acquise par Julienne, fut gravée par Tardieu. Après la mort de Watteau, l'ouvrage, acheté par Rothenburg, envoyé de Prusse, passa du cabinet de Julienne, à Paris, chez celui de Frédéric, à Berlin ; il est resté la propriété de l'ex-empereur d'Allemagne.

Avec une admirable intuition, ce grand bon sens qui le distinguait toujours dans ses déductions critiques, le regretté Fourcaud avait été conduit, le premier, lorsqu'il étudia Watteau peintre du Théâtre Français, à rechercher les œuvres de ce théâtre qui avaient dû plus particulièrement retenir l'attention du peintre et le guider dans le choix de beaucoup de ses sujets ; et c'est ainsi que, frappé par les analogies qui existent entre une comédie en trois actes de Dancourt, intitulée les *Trois Cousines* et représentée dès 1700 par les Comédiens du Roi, et l'idée même, lyriquement transposée, dont Watteau fit l'objet de son ouvrage, le savant écrivain d'art fut amené à retrouver, dans la pièce rustique et naïve de Dancourt, « le point de départ de cette merveille de l'art français ».

Et maintenant, il n'est pas sans intérêt de comparer ici

l'une à l'autre ces deux œuvres : l'*Embarquement* esquissé du Louvre, enfin le tableau achevé du musée allemand (1).

Ce qu'il y a d'adorable, dans l'esquisse du Louvre, ce n'est pas tant l'assemblage et le jeu des couples eux-mêmes que le cadre impalpable où ils devisent, s'enlacent, se pâment et se dirigent, à pas lents, vers la nef. Un jour blond, tombé d'un ciel empli de vapeur, répand son doux voile au-dessus des campagnes ; une atmosphère, d'une subtilité inconnue à la terre, enveloppe à la fois les rives, les arbres et jusqu'aux promontoires indécis, aux pentes bleutées de l'île heureuse. Le bruissement léger, l'ondulation molle des arbres dressés au delà de la Vénus fleurie, il semble qu'on les ait perçus déjà dans le grêle feuillé, tracé de minces plis de soie et d'argent, de la *Finette*, du *Faux pas*, du *Dénicheur de moineaux* ; mais ce suave lointain est bien ici spécial à cette œuvre ! On ne l'avait pas contemplé encore au fond des *Assemblées* et des *Conversations ;* nulle *pastorale* n'en avait trahi jamais l'éclat, la réverbération et la transparence. Ces sommets, ces sommets surtout, comme chargés des écharpes d'une nonchalante lueur, d'une brume irisée, en perçant la nue de leurs contours nacrés, de leurs crêtes neigeuses, semblent annoncer de loin, aux couples qui s'empressent, une terre de Jouvence, un paradis sans défaut et sans ombre, un domaine imprécis d'irréelle grâce, de volupté fine et de beaux rêves.

Dans le tableau de Berlin, le tableau venu de chez Julienne, le décor gagne en accent ce qu'il perd en mollesse et en légèreté. Ici, la Vénus, la Cypris de pierre, n'a plus cette expression de contemplation et de contentement qu'on lui voyait dans l'*Embarquement* de Paris : une Cypris entière a remplacé le marbre mutilé, elle est elle-même une jeune femme charmante et penchée ; un amour l'enlace et d'autres la lutinent ; enfin, un couple,

---

(1) Sur les origines de l'*Embarquement pour l'Isle de Cythère, il y a lieu de consulter :* LOUIS DE FOURCAUD : *la Revue de l'art ancien et moderne,* t. XV (1904) ; EDMOND PILON : même revue, t. XL (juillet-août 1921)

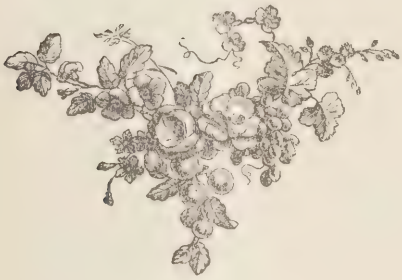
WATTEAU

Mezzetin jouant de la guitare

(Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg)

qui n'existait pas dans l'étude peinte, s'ébat à ses pieds ; tout cela ajoute à l'œuvre et disperse un peu l'intérêt. La nef, dans l'esquisse, était plutôt une glissante nacelle ; deux nochers l'actionnaient de leurs bras nus. Dans le tableau « poussé », la nef est déjà une galère ; une guirlande d'amours tournoie autour de son mât léger, de ses cordages et de sa voile ; la composition, si sereine par ailleurs, devient, ici, plus animée, plus fournie. Le fond, surtout, n'a plus la même limpidité ; il s'estompe moins dans la nue ; il n'offre pas cet air fluide, ce riche reflet ni toute cette magie qu'on voyait dans l'esquisse.

Où les deux œuvres toutefois se joignent, se confondent, dans la perfection et dans la beauté, c'est surtout du côté des figures, dans la disposition tendre, dans le chuchotis léger, discret, mutin des pèlerins et des pèlerines qui passent : c'est dans le confidentiel aveu des amants.



CHAPITRE VI

WATTEAU PEINTRE DU THÉATRE DE LA FOIRE ET DU THÉATRE ITALIEN : « GILLES » — WATTEAU PEINTRE DU THÉATRE FRANÇAIS — L'ART DE WATTEAU EST UN ART D'ACCORD : LA MUSIQUE ET LA DANSE — L' « INDIFFÉRENT » ET LA « FINETTE ».

LE goût que Watteau avait apporté de sa province pour les spectacles en plein vent, les vendeurs d'orviétan, les montreurs d'armoires à curiosités, tous les petits acteurs ambulants des villes, trouva de quoi se développer encore aux mille et un spectacles forains de la cité. Au Pont Neuf, le Flamand assista certainement aux représentations du Théâtre des Bamboches qui avait succédé à celui de Brioché ; à la foire Saint-Laurent, entre les deux rues des faubourgs Saint-Denis et Saint-Martin, à la foire Saint-Germain, entre la vieille abbaye de Saint-Germain des Prés et le Luxembourg, aux heures de flânerie inquiète, d'incertaine et flottante rêverie, erra sans aucun doute, de parade en parade et de tréteau en tréteau, celui qui devait peindre un jour dans une pâte si chaude, avec tant de génie et d'art, *Gilles*, les *Comédiens français* et l'*Amour au théâtre italien*. La lettre de Sirois à Mme Josset commençant par ces mots, écrits à propos du peintre : « Il m'a promis de peindre pour moi une *feste de la Foire du Lendit...* », témoigne assez que Watteau ne se contentait pas des seuls spectacles parisiens, des farces de Polichinelle, des bonds des « Sauteurs du Roy », des tours de Ragotin, des mimes de Mme Baron ; mais encore il allait hors

les murs et, comme Gillot, il esquissait nombre de ces *Scènes comiques* auxquelles le pauvre Claude dut une grande part de sa petite gloire ; il prenait contact avec Pantalon, avec Léandre, avec Cassandre et Trivelin, avec Aurélia, Eularia et Diamantine, tous ces masques bouffons et charmants auxquels le Régent, levant l'interdiction de la « guenipe », allait ouvrir à nouveau ces portes de l'hôtel de Bourgogne qui leur avaient été fermées « pour toujours » (1).

L'un des premiers, Molière avait, sous le grand roi, comme s'il eût prévu le peintre des scènes faunesques et vénitiennes, apporté, dans le théâtre français, ces éléments du comique grec et de la farce latine qui seront si précieux à Watteau. Dans les intermèdes de la *Princesse d'Elide*, qui se passent en Elide, il y a des satyres qui dansent avec les bergers ; d'autres satyres et des faunes, des dryades apparaissent dans les *Amants magnifiques* ; le prologue et les intermèdes du *Malade imaginaire*, à tous ces satyres et à tous ces faunes, ajoutent le dieu Pan lui-même. Pour les acteurs du théâtre italien, ils n'apparaissent pas moins que ceux du théâtre païen, dans beaucoup de ces pièces que Gillot est venu applaudir dans la salle de la rue Mauconseil. On sait que, dans l'*Etourdi*, qui se joue à Messine, il y a une troupe de masques ; dans le *Bourgeois gentilhomme*, au divertissement, surgissent, en dehors des Turcs, « deux Scaramouches, deux Trivelins et un Arlequin qui chantent et dansent » ; enfin, dans *M. de Pourceaugnac*, il y a des matassins, des pantalons, des sauvages et même des biscayens.

Gillot, qui peindra des fêtes paniques, *Faune dieu des forêts*, Arlequin armé de sa batte, Cassandre, Léandre, Gilles et le Docteur Bolonais, raffole de ces spectacles lombards et napolitains où Polichinelle est vu bossu comme Asmodée, Géronte

(1) Du 13 mai 1697, du comte de Pontchartrain à M. le lieutenant de police : « Le Roy a congédié ses comédiens italiens, et Sa Majesté m'ordonne de vous escrire de faire fermer leur théâtre pour toujours... »

berné, Lelio coquet, Tartaglia hilare et où Guillot, la jambe droite levée, les deux poings sur la hanche, sérieux, candide et — semblable par plus d'un air à Gilles — éperdument tourne sur le talon gauche.

Gillot, qui puisa le meilleur de sa verve et de son adresse à croquer et à dessiner tous ces drôles, est un familier de ces pitreries délicieuses. Cette « scène nocturne des deux fils du sieur Allard, l'un en Scaramouche, l'autre en Arlequin, qui font, d'après Dangeau et le *Mercure galant*, des sauts merveilleux », il a eu le bonheur de la voir. En 1700, il a vu apparaître Quinson à l'hôtel de Bourgogne ; il a gravé son portrait ; mais aussi il a vu Billard, il a vu Maillot, il a vu Hamoche, et tous les fourbes, tous les plaisants, tous les coquins, tous les rieurs et les batailleurs il en a peint les piperies et les farces.

Qu'on imagine Watteau, échappé de chez son barbouilleur et des maigres *Saint-Nicolas* du pont Notre-Dame, touchant, en venant chez Gillot, à la révélation de tout ce monde de fantaisie à peine deviné encore ; il ouvre de grands yeux étonnés par l'extase et l'admiration ; d'une main pleine de fièvre il tourne ces gravures, il feuillette ces dessins ; la petite griserie du théâtre le prend. Gillot — brave homme et bon maître — le voit. Il emmène notre Flamand aux comédiens français, lui montre le *Bourgeois*, l'*Etourdi*, les *Amants magnifiques* et la *Princesse d'Elide*. Et de là, quand Jean-Antoine, tout remué d'émotion, a vu et entendu, quand Gillot a donné à Watteau la grande leçon de Molière et la petite leçon de Quinault, le Flamand, toujours inquiet, toujours errant, retourne aux *Armes de France*, sur le quai Neuf. Là, il y a, pris de colloque avec Sirois, étonnant de verve et pétillant d'esprit, ce singulier grand homme auquel la France doit *Gil Blas :* Alain-René Le Sage.

« *Monsieur Le Sage lui a procuré la commande de deux pendens tirés du* Diable boiteux *à cent trente livres la pièce...* » L'indication est formelle ; elle est de Sirois à Mme Josset.

WATTEAU
Gilles
(Musee du Louvre)

Donc Le Sage et Watteau se sont connus. Il n'y a point d'audace à supposer que Watteau vint boire du petit vin frais dans « ce cabinet d'été » que Le Sage possédait dans le faubourg Saint-Jacques et où il composa *Gil Blas*. Comment Watteau ne se fût-il pas senti attiré par l'auteur, qui, bien longtemps avant le retour des Italiens, avait — dès 1712 — donné au théâtre de la Foire : les *Petits Maîtres, Arlequin et Mezzetin morts par amour,* puis, dans les années suivantes : *Arlequin roi de Serendib, Arlequin invisible, Arlequin Thétis.* Le Sage, né en 1668, a seize ans de plus que Watteau ; il a donc pu, avant l'édit de 1697, voir, sur la scène de l'hôtel de Bourgogne, au milieu des lustres et des girandoles, dans le concert des fifres, des flûtes, des guitares et des cornes à bouquins, évoluer le Véronais Angelo Constantini, le fameux Angelo qui a introduit Mezzetin en France !

« Son caractère, dira plus tard quelqu'un, en s'efforçant d'expliquer Mezzetin, est le même que celui de Scapin ; c'est un valet rusé et intrigant, qui est toujours employé dans des Fourberies et dans des déguisements (1). » Le Sage, qui n'ignorait rien de la destinée du mime, a bien pu donner un jour à Watteau cette définition. Tous deux, le peintre et l'auteur, devaient aimer cette farce pailletée à l'italienne, ces coups de ruse, cette finesse canaille, cette vive et géniale ardeur au jeu et à la piperie animés par le Mezzetin et près desquels les tours importés par Scapin, Scaramouche et Sbrigani, les trois S, semblaient bien vieillis, avaient bien perdu en comique et en intérêt.

Watteau, dans son œuvre fantaisiste, a fait la part belle à Mezzetin. Il l'a d'abord noté, dans ses recueils, en façon de silhouette ; déjà Dargenty, en son temps, avait vu l'un de ces croquis dans la collection Dumesnil ; c'était une sanguine représentant Mezzetin ; le même acteur figurait chez miss James ; il apparaît dans les *Différents caractères* ; au British Museum le

(1) *Le Calendrier historique du Théâtre.* (Paris, Cailleau 1751.)

voici encore ; cette fois, campé avec fatuité contre un socle ; une main serrant la taille ; il a un costume riche et une allure noble.

C'est, comme toujours, au moyen de ces « pensées » crayonnées que Watteau, qui ne se départit presque jamais de cette méthode, parvint à posséder complètement son héros ; mais — magie singulière d'un talent qui étend l'idéal à tous les sujets ! — le peintre, en transposant du dessin sur la toile, un type d'allure aussi sournoise et d'une vanité aussi grande que le Mezzetin, s'éprit de son personnage au point d'en adoucir les défauts, d'en affiner le caractère, et bientôt de nous donner ce Mezzetin peint qui n'est plus qu'un rêveur extatique et doux. Allons à Chantilly, allons à Buckingham Palace, enfin à la galerie de Dresde et nous y retrouverons, sous les traits d'un joueur de guitare ou d'un donneur de sérénades, ce musicien languissant, ce tendre et fin faiseur d'aubades, assis jambes croisées sur un banc et confiant, sur un fond de grands arbres, au vent léger qui passe, un aveu volage ou un bel espoir.

Dans le *Mezzetin jouant de la guitare* du musée de l'Ermitage, il apparaît que le mime, montré de face, a pris une expression encore plus passionnée et encore plus tendre ; un voile de mélancolie, en adoucissant les futaies légères, la statue aperçue au fond et le gazon du parc, étend, jusqu'au guitariste, assis sous la feuillée, un peu de son air fluide et vaporeux ; mais où l'expression change, où le Mezzetin, enfin triomphant, reprend son air de ruse, son accent finaud un peu faunesque, c'est dans cette *Gamme d'amour* appartenant à sir Julius Wernher, ce motif où la femme, la femme, cette proie tant désirée, ayant répondu enfin à l'appel du soupirant, accompagne elle-même au cahier son vainqueur ! (1).

---

(1) Dans la *Fête galante* (Musée de Berlin) on retrouvera sur le banc, au centre, confondus dans l'ensemble d'une composition à nombreux personnages, l'Ecouteuse et le Mezzetin de cette *Gamme d'amour,* comme transposés là dans leur attitude et leur expression.

Contrastant par plus de franchise, une rudesse plus directe dans la ruse avec le fourbe en cape et en collerette, un autre acteur étrange essaie, de son côté, dans ce décor de futaies, de marbres et de guirlandes, d'emporter les cœurs. C'est le bouffe armé de la batte introduit par Gillot dans l'art et par Le Sage dans le théâtre du temps, le garçon masqué, vêtu de losanges de couleurs, celui qui, dans le chef-d'œuvre de la Wallace, demande d'un petit ton de guerre, avec un accent de vif cynisme : *Voulez-vous triompher des belles?* et qui, pour le prouver, exprime à Colombine, en l'amenant sous bois, à l'écart des couples, un amour éperdu ; celui qui bat Cassandre, berne le Docteur (1) et, jouant du masque avec célérité, fait peur à Géronte, à Pancrace et à Pantalon : Arlequin lui-même.

D'Arlequin, Watteau a tenu à peindre l'apothéose. C'est dans ce tableau, provenant de la collection Cacault et maintenant au musée de Nantes : *Arlequin, empereur dans la lune*, composition d'une verve et d'une fantaisie achevées, dont M. Marcel Nicolle, pour le sujet du moins, indiqua l'origine : un dessin de Gillot, gravé dans le recueil de Huquier intitulé : *Théâtre italien, livre de scènes comiques* et représentant « Arlequin arrivant sur le théâtre dans une carriole tirée par un âne et accueilli par divers personnages de la Comédie italienne (2) ».

En compagnie de Sirois, de l'auteur du *Diable boiteux*, de Vleughels, de Gersaint, Jean-Antoine s'immisça à toutes ces parades ; mais nul, autant que lui, à retrouver au théâtre, animés par de vrais acteurs, ces héros ambigus de l'amour et de la duplicité, n'éprouva joie plus naïve et plus vraie. Une seule

---

(1) Le *Docteur*, gravé par Audran, passé à la vente de l'abbé Guillaume en 1769, sous ce titre : *Le docteur de la comédie italienne dans un fond de paysage*. Le sujet d'*Arlequin et Colombine* (*Voulez-vous triompher des belles?*) a pour graveur Thomassin. Il est à la Wallace.

(2) MARCEL NICOLLE : *Ville de Nantes, musée municipal des Beaux-Arts. Catalogue* avec la coll. de EMILE DACIER (Nantes, 1913). Voir également, sur *Arlequin Empereur dans la lune*, L. DE FOURCAUD : *Revue de l'art ancien et moderne*, t. X et t. XV.

figure, plus grave et plus badine, plus douce, plus rêveuse, infiniment plus souple et plus longue, animée de plus de grâce et de résignation, était capable d'enchanter Watteau au-dessus de ces deux-là : la figure de Gilles, du grand *Gilles* du Louvre !

Ah ! la première fois que Jean-Antoine, entrant au théâtre, aperçut, sur le fond gris bleuté du décor, cet être de blancheur neigeuse, cette silhouette svelte et fine, de sérieux maintien, comme son cœur, qui se reconnaissait, s'exalta de bonheur, comme il battit la chamade !

Pierrot, Gian Farina, l'enfariné, était debout devant lui, recueilli, délicat, attentif, enveloppé de rayons lunaires, vêtu de candeur, habillé de jour, immarcescible et délicieux. Watteau ne savait pas au juste quel acteur, Biancolelli qui, de même que lui, était fantasque, ou Bréon qui était grave, étonné et (comme Watteau) un peu phtisique, animait, ce soir-là, le sujet de son talent. Mais ce qu'il savait, ce qu'il sentait bien, c'est que s'élevant au-dessus de tous les autres mimes du Théâtre-Italien, les dominant de sa taille, les éclipsant de sa lumière, les surpassant de son ingénuité, un inattendu, exquis et angélique Pierrot était apparu. Maintenant, sur le frais gazon, devant le doux lointain, encadré d'Arlequin, de Colombine et du Bolonais, accompagné de l'Ane, lumineux et déconcertant, avançait l'acteur. Une houppelande limpide le revêtait ; un pantalon large enveloppait ses jambes qu'achevaient deux pieds finement chaussés à bouffettes ; les bras tombaient ; le visage était droit, le menton imberbe, le regard triste et doux, le front ample et rond, dominé — ainsi que d'une auréole — par le blanc chapeau. Watteau troublé, Watteau confus, intéressé au point le plus extraordinaire, fixait sans se lasser le mime extravagant, « tendre et un peu berger ». Et c'était comme s'il se fût aperçu lui-même en un miroir !

A Gilles — plus qu'à d'autres encore — Watteau a livré son cœur. Aucun, parmi les Italiens, ne s'approche plus de Jean-Antoine ; aucun, sur sa physionomie immobile, ne reflète autant

WATTEAU
L'Amour au Théâtre Français
Galerie royale, Berlin

de sentiments particuliers au peintre ; aucun n'a le maintien plus grave et plus doux ; aucun ne définit mieux l'acceptation, la joie et la douleur de vivre. En Gilles habitent toute la tristesse tendre et tout l'idéal, un désir chimérique et fou, toujours insatisfait, de beauté, de bonté et de bonheur. Pur d'habits et d'âme, rayonnant, léger, ingénu mais dupe des fourbes et des coquines, Gilles aspire au ciel et ne touche que la terre ; de là ces yeux fixes aux regards si résignés et si rêveurs, ce visage pâle et glabre, envahi de langueur, ce front voilé d'une mélancolie extrême. Il n'y a pas de plus poignant héros.

Watteau, comme pour bien affirmer cette affection, bien marquer cette tendresse, dans plusieurs de ses œuvres a donné à Gilles le pas sur les autres mimes. A ce propos, les *Masques*, de la collection Spencer, signifient hautement. Arlequin, Colombine, le Docteur, dans cette jolie œuvre, occupent le tréteau ; mais Gilles, comme par décence, a quitté leurs rangs. Il est en avant d'eux, un peu sur la gauche, toujours blanc, toujours mince et long, toujours grave ; et, sur son front rayonnant d'une lueur céleste, d'une lointaine et glissante clarté, au-dessus de sa collerette et par-dessus le singulier chapeau, apparaît sa candeur. Trois roses, comme jetées là par une main invisible, d'une carnation laiteuse égale à celle de son visage, semblent — de ce côté du tableau — s'approcher de sa figure ; mais le baladin sublime — fixe et dédaigneux — n'a même pas l'apparence de les voir, encore moins d'approcher ses lèvres, plus pâles et plus décolorées qu'elles, de leurs blancs pétales !

L'attitude droite, levée, haute et longue appartient à Gilles. Debout dans la toile du Louvre, dans les *Masques* de la collection Spencer, Gilles, debout encore, mais, cette fois, comme au cœur d'une apothéose, apparaît dans l'*Amour au théâtre italien* (Galerie royale, Berlin). A quelle farce de la *Commedia dell' Arte*, à quelle piquante intrigue à la Carlo Goldoni appartient la scène imaginée ici par le peintre ? Au milieu d'Arlequin, de

Scapin, de Cassandre, de Colombine, Lelio, le Bolonais et de maints autres comparses, avance à pas lents Pierrot. Il joue de la guitare, et, comme c'est la nuit, Scapin l'éclaire de sa torche. A cette lueur fumeuse et blafarde, Gilles emprunte une expression encore plus saisissante et encore plus belle. Il est là comme un étonnant musicien de confidence, un extraordinaire virtuose de parade, et sa pâleur lunaire, son éclat d'étoile ajoutent encore, en le revêtant de flottante lueur, en le baignant de tout l'argent des astres, à sa signification et à son mystère.

Peintre des acteurs de son pays, Watteau, avant d'aboutir à la composition de ces deux chefs-d'œuvre : les *Comédiens français* (Palais royal de Potsdam) et l'*Amour au théâtre français* (Galerie royale de Berlin), se prépara, comme toujours, par de menus projets crayonnés, à la mise en scène de ces toiles. La salle de spectacle de la rue des Fossés Saint-Germain n'était pas tellement éloignée de la Foire du même nom que les artistes des tréteaux ne fussent appelés à retrouver là, certains jours, les acteurs du roi. Il en résultait qu'après avoir contemplé les pasquinades des mimes dans les œuvres de Le Sage, Watteau pouvait très bien venir se distraire, à peu de distance, au jeu d'Isabelle et de Valère, de Lycaste et d'Arsinoé. Par le fait qu'il a peint La Thorillière, croqué Mlles Desmares et Duclos, représenté Dumirail et Poisson en habits de paysans (1), il y a tout lieu de penser que Watteau fut, par moments du moins, un assidu des représentations tragiques ou comiques de nos grands acteurs. Dans le temps que Mlle Lecouvreur continuait la Champmeslé et que Quinault, l'élève de Baron, le disputait à Beaubourg, Watteau, qui sortait de les entendre, dut avoir l'idée de ces *Comédiens français* conçus avec un art très juste, dans le sentiment pompeux du théâtre.

Le Crispin « qui, une main dans la coquille de sa coliche-

(1) Ces deux derniers dans les *Figures françaises et comiques.*

marde, gravit, au fond [des *Comédiens français*], les marches d'un palais tragique à l'ordonnance Louis quatorzienne (1) » est le seul ici à nous faire souvenir de l'auteur de *Crispin rival* et d'*Arlequin Thétis*. Pour le tyran pailleté, d'habit charlatanesque, d'air rogue et de haut maintien, l'amante éplorée, éperdue de douleur qui se plaint et supplie, il est permis de les imaginer, en un coin de Saint-Cyr, jouant sous les colonnades. Les comparses, suivants obligés de tragédie, ajoutent par leur manière dolente de gémir à cette expression racinienne du théâtre ; à les voir on songe, en raison surtout du décor romain, à Phénice et Paulin, les confidents de Bérénice et de Titus ; et comme la jeune princesse, élevant vers le jour le bras le plus fin du monde, appelle à l'esprit le beau vers fameux :

Elle m'offre sa main pour essuyer mes larmes!

En regard de ces *Comédiens*, Watteau, avec la même verve et dans le même accent, peignit le *Spectacle François* qui appartint à Quentin de Lorangère (Dupin sculp.), sorte de « paysage où se voyaient, sous une tente, des comédiens et des comédiennes jouant une scène française » ; mais où il atteignit vraiment la grandeur et donna de son art une mesure plus haute, c'est dans ce chef-d'œuvre de sa manière : l'*Amour au théâtre français*, tableau primesautier, printanier, enchanteur, la perle — dans ce genre — de la galerie de Berlin.

« Sauf quelques légères crevasses (ainsi que M. Dohme l'écrivait en son temps à M. de Goncourt), l'*Amour au théâtre italien* et l'*Amour au théâtre français* sont les meilleurs Watteaux qui existent à Berlin provenant des châteaux royaux (2) ». Mais il faut dire tout de suite quelle distance, au point de vue de l'agencement du décor, de l'expression et de l'attitude des per-

---

(1) VIRGILE JOSZ : *Ibid.*
(2) GONCOURT, *Catalogue raisonné.*

sonnages, sépare ces ouvrages bien faits, par les différences mêmes, pour se compléter. Dans l'*Amour au théâtre italien*, le héros, blanc, doux et dominateur, la figure centrale, c'est Gilles ; ici, dans l'*Amour au théâtre français*, le mime exquis s'est éloigné : la figure principale, apparue au milieu, aussi candide, aussi svelte, aussi douce que celle de Gilles, mais d'un maintien bien différent, d'une fraîcheur toute autre, c'est cette jeune femme soulevant légèrement des deux mains sa jupe et qui, d'un pas allègre, au milieu des acteurs et des musiciens, à peine souriante, un peu grave, avance en mesure et commence d'esquisser, sur un air de bal, une timide pavane.

En arrière de la danseuse, sur le fond de riches pampres, un buste de la Folie — qui n'est pas sans rappeler le souvenir des masques de Gillot — s'érige comme au-dessus d'un autel. Au milieu de comparses, des acteurs — l'un empanaché, l'autre, d'allure efféminée, couronné de grappes — choquent leurs verres, et, sous les buissons, à la gauche du théâtre, les cornemuseux et les violoneux jouent des airs de Lulli.

Cette œuvre — si française par le style et par la pensée — d'une coloration argentine exquise, d'un brio si nuancé de couleurs, enfin d'une tenue si gracieuse et si bien distribuée dans les figures, offre ici, dans toute leur fantaisie et leur discrétion, deux des préoccupations principales de Watteau : la musique et la danse.

Le monde harmonieux, le paysage aux vibrations cristallines et sourdes de Watteau, l'aspect de théâtre de ses acteurs, la mélancolie et la douceur de ses amants et de ses amantes ont acquis, dans la danse et dans la musique, une poésie encore plus profonde, une vibration encore plus lointaine et plus prolongée. Il faudrait dire, ici, à ce propos, à quel point l'*art de Watteau est un art d'accord*. Alors que chez beaucoup de maîtres — voire souvent des plus grands — la pensée n'est que de surface, ne plonge point vers le fond, vers des perspectives

WATTEAU
L'Amour au Théâtre Italien
(Galerie royale, Berlin)

infinies de lumière, chez d'autres — et principalement chez Watteau — elle se développe à tout le cadre au point d'animer l'ensemble et de toucher les détails. Chez Watteau, le premier plan a toujours sa répercussion et son écho dans les autres ; la vibration du seuil — en quittant les figures principales — s'étend bien au delà et communique à toute l'œuvre, aux marbres et aux feuillages, aux parcs et aux colonnades, une façon de cadence. Quand, ainsi que cela se présente souvent chez ce maître, le spectacle offre un concert ou une scène de bal, cette cadence se trouve accentuée encore ; et le rythme, en émanant des petites figures heureuses, se répand dans toute l'œuvre, la soulève, l'anime, et, par le moyen de son écho, par l'effet de son frisson, la rend toujours plus belle et toujours plus vibrante.

Nul peintre au monde, plus que celui-là peut-être, n'a aimé la musique, aucun (si ce n'est Poussin, mais dans un tout autre genre), n'a goûté aussi bien la danse ; et nul, dans aucune école, n'a demandé à ces arts, si différents de l'art de peindre, un motif d'inspiration. La profusion de violons, de violoncelles, de cornemuses, guitares, basses de violes, fifres et flûtes répandus partout dans ces toiles affirme, à toutes les pages de l'œuvre de Watteau, cette préoccupation constante à ramener le sujet peint vers une discrète signification orchestrée, vers une mesure lente, visible à peine, mais partout sentie. Et, dans l'aspect des genoux haut levés, le geste fuyant des jupes, le mouvement alterné des petits pieds chaussés de mules de soie ou de satin, l'envolement des manteaux, dans le jeu des passacailles, le pas des pavanes, l'accent des chaconnes et des gavottes, comme Watteau a su emprunter à la danse son allure silencieuse, son rythme adorable et lent ! La jeune Française qui glisse en se portant sur la pointe dans l'*Amour au théâtre français*, celle qui se hausse de terre, en provoquant, dans le *Plaisir pastoral*, tout un soulèvement léger des étoffes, la souple et longue jeune femme qui s'apprête au menuet dans le tableau de l'Ermitage, mais surtout la mignonne

Iris en robe à ramages du palais de Potsdam que l'on peut voir, dans un gracieux geste, effleurant le gazon où elle pose à peine, voilà les plus heureuses personnifications de ces jeux du bal où Watteau s'est plu, comme au cours d'une petite griserie, à faire jouer sa pensée et bien souvent aussi à étourdir son cœur.

Deux mimes en habits de Pierrots s'exerçant à la danse dans un paysage, petite sanguine gardée au British Museum, trahit que Watteau, le rapin « un peu berger » habitué aux musettes de la campagne, a plusieurs fois, ainsi que dans les *Plaisirs du bal* (de Dulwich-College), la *Fête champêtre* d'Edimbourg, le *Plaisir pastoral* de Chantilly, fait danser des garçons. Mais l'être le plus fin, le plus doux, le plus radieux, au pas le plus cadencé auquel Watteau, ait, dans ce sentiment, communiqué le mouvement et la vie, par-dessus tous les autres, est ce pâle et sérieux *Indifférent*, ce danseur étrange coiffé d'un tricorne, vêtu d'une veste de soie à manchettes, d'un manteau zinzolin, et qui se porte au pas de ses souliers parés de soie et de satin, en avant d'un tendre paysage de beaux arbres.

L'*Indifférent*, lorsqu'on a dû, pour le photographier, le sortir de son cadre, a, certes, décelé un tout autre geste que celui qu'on lui attribuait depuis longtemps. Tout en avançant et glissant sur la pointe, en avant d'un fond baigné de lueurs et chargé de rayons, le pâle apparu étend nonchalamment ses deux bras d'azur à droite et à gauche ; tandis qu'il éloigne ainsi ses bouffantes manchettes à distance du corps, entre le pouce et l'index unis, il joue d'un fil invisible ; et, lancé par le fil, une toupie aérienne, un fin *diabolo*, tournoie à présent dans l'éther et trace, au-dessus du tricorne du joueur extatique, un petit point noir qui s'élève à la hauteur des arbres. Cette signification de détail, différente de l'ancienne, ne modifie point l'ensemble de l'attitude ; elle y ajoute, au contraire, et c'est un charme de plus de songer que le garçon à culotte plissée, à bas mauves, au manteau zinzolin et à l'habit d'azur ne fait point qu'esquisser un pas, mais

encore que, par un geste discret qui s'ajoute à l'autre, il défie par son jeu le ciel aussi transparent et candide que lui.

Avec la *Finette*, un exquis pendant à l'*Indifférent*, la mignonne en collerette, à cheveux tignonnés et à l'habit d'argent, pinçant de ses jolis doigts la guitare, nous en revenons aux figures de musique. Dans la *Gamme d'amour* (à sir Julius Wernher), dans la *Leçon de musique* (d'Hertford-house) il y a bien deux piquantes coquettes à col et à seins nus, suivant, sur le cahier, le Donneur de sérénades ; toutefois, malgré le petit air mutin des figures, le ton provocant de la rose, l'attrait des belles nuques, des beaux fronts, des belles lèvres, ni l'une ni l'autre ne dégagent cette séduction qui monte du jeu, du visage et du manteau de la Finette ; c'est que la *Finette* — Virgile Josz l'a dit — est de « l'heure de la pâte chaude, ensoleillée, savoureuse, grasse », de cette heure de frisson et de limpidité à laquelle nous devons aussi l'*Indifférent*. Watteau, si l'on peut dire en le spécialisant un peu trop, a donné là son chef-d'œuvre *musical* le plus quintessencié, le plus émouvant, le plus pur.

Pour en arriver là — et à la *Leçon de musique*, à la *Gamme d'amour* — que de concerts le peintre a dû entendre chez Rebel (1), chez Crozat, chez Julienne ! Que de répétitions, aux côtés de Salomon et d'Antoine de la Roque, à l'Opéra et dans les théâtres ! (2). Et que de « notes », que de croquis, que de dessins il a fallu ! D'abord le trio Paccini-d'Argenon-Antoine, puis le profil de flûtiste, tous à la sanguine, au musée du Louvre ; les violonistes si vivants (3), si vibrants des collections d'Oxford ; et les joueurs de guitare esquissés à grands et beaux traits, les

---

(1) Watteau a dessiné le portrait de *J.-F. Rebel*, « premier musicien de la maison du Roy » (coll. David Weill).

(2) Le 3 décembre 1715, l'Opéra représenta *Théonée*, opéra d'Antoine de la Roque; la musique était de Salomon, attaché à la chapelle du roi.

(3) *Drawings of the old masters in the university galleries and in the library of Christ Church*, avec notes et introduction par SIDNEY COLVIN, tome 3 (Oxford, At the Clarendon-Press, 1907).

croquis de mains crispées sur des flûtes des cartons du British, de l'ancienne collection H. Michel-Lévy (1) ; et ces multiples vielleux, clavecinistes, violoncellistes, tambourinistes, pâtres, flûtistes et cornemuseux prévus, dans les dessins de miss James, dans ceux des *Différents caractères*, pour maints tableaux de plus tard : le *Concert de famille*, *Iris*, les *Charmes de la vie*, la *Leçon d'amour*, *Mezzetin*, l'*Amour au théâtre italien* et au *théâtre français !* Comme tout cela vibre, chatoie, résonne et s'élève, en une symphonie toute de sons, d'échos, de murmures glissants, d'andantes et pizzicati chuchoteurs, aériens, frôleurs, impalpables, vers les fins bosquets, vers les légers arbres, vers le divin ciel de *Finette !* Et la basse de viole dont joue Rebel, dont joue Julienne dans leurs portraits, dont on joue chez M. de Bougi, dont on joue rue de Richelieu chez Crozat, voilà que, tout à coup, elle lance, par-dessus cette caresse de sons musicaux et de tons de la peinture, une note forte, ailée, admirablement grave et belle !

Et c'est là, près des arpèges de la guitare, des accords cristallins, aigus, métalliques de la flûte, un rappel des chimères, des grandes chimères du maître, montant dans un air d'opéra, comme une aspiration ardente à l'amour et à l'idéal.

---

(1) Notamment l'étude de mains qui paraît se rapporter au portrait de M. de Julienne, n° 131. *Catalogue des tableaux anciens composant la collection H. Michel-Lévy* (mai 1919).

WATTEAU
L'Amour désarmé
(Musée Condé, Chantilly)

CHAPITRE VII

Watteau peintre de la femme. — Watteau peintre du nu, peintre de la coquetterie et de la grace féminines.

De tous les artistes qui ont peint la femme, Antoine Watteau est, peut-être, celui qui apporta dans l'accomplissement de cette tâche si douce, le plus de respect et le plus d'amour. Contenu d'expression dans son œuvre comme pur de mœurs dans sa vie, le créateur de *Gilles* et de l'*Embarquement* n'a point honoré de la même façon que Rubens et Titien, les deux plus aimés de ses maîtres, l'adorable modèle. Cette chair féminine que Rubens, dans la *Petite pelisse*, dans ses multiples portraits d'Isabelle Brandt et d'Hélène Fourment, que Titien dans *Flora*, dans l'*Amour profane* et dans tant d'autres chefs-d'œuvre ont montrée, offerte avec orgueil à l'admiration, Watteau a voulu l'exprimer avec la même mesure, les nuances multiples et le même accord qu'il avait mis à peindre, dans ses paysages, les collines déclives, les vallées ombreuses, les rives fortunées et le ciel où montent les arbres. Ici, comme dans la peinture des campagnes argentines, des blonds sous-bois, des décors limpides où jouent les mimes et les acteurs, le maître a fait appel au rêve, à la fantaisie, au caprice ; une fois de plus il a idéalisé ses modèles. Sous son regard mêlé de pudeur et d'amour, lui, le *Lorgneur*, l'*Homme accoudé*, il a vu passer la femme, cette femme de son temps qui n'est semblable à la femme d'aucun autre. Devant ces gorges brunes ou blondes, ces petits chignons fauves, ces bras blancs et potelés, à la vue de ce lent balancement des tailles, il

a compris tout ce qu'avait fait Titien, tout ce qu'avait fait Rubens, et de la manière qu'ils avaient, devant des fonds heureux, sur de doux gazons, dans l'or roux des feuilles mortes, couché ou dressé les Déesses.

Ebloui, charmé à son tour, Watteau, mais dans une mesure plus réduite que Rubens, que Giorgione, que Titien, a tâché d'atteindre, dans ses *nus*, à ces vives colorations des beaux corps. Dans *Antiope* (Louvre) autant que dans l'*Amour désarmé* (Chantilly) et dans la *Toilette* (Hertford-house), la *Toilette intime* (collection de la princesse de Poix), aussi bien que dans le *Jugement de Pâris* (Louvre) ou dans *Diane au bain* (collection Groult), on peut voir à quel point son pinceau sut, à plusieurs reprises, retrouver sur la toile le frisson de la chair des femmes. Sans cesser d'être humaine elle est, cette chair, devenue, dans l'œuvre de Watteau, plus fragile et plus douce que dans les œuvres ardentes de ses devanciers étrangers ; une qualité de finesse autre y a brillé, un éclat moins éblouissant mais plus tendre en a illuminé les ombres et les lumières ; et c'est dans le jeu des lignes, dans l'accompagnement des étoffes, dans les mouvements légers, les flexions lentes, la souplesse agile, la vivacité et la mutinerie du corps aux proportions toutes sinueuses et longues que Watteau a peint la femme, qu'il a montré à quel point elle était belle.

Son modèle à lui, d'une fraîcheur toute nuancée, d'une jeunesse toute mignonne et d'une animation faite à la fois de pétulance et de langueur, ce n'est ni la rousse Flamande ni la blonde Vénitienne ; c'est — cela se voit à la vivacité de l'allure, à la mollesse des poses autant qu'à l'accord des gestes — avant et par-dessus tout la Française, cette Française que Jean Goujon avait sculptée nonchalamment allongée et que Perréal, Fouquet, Clouet, la vêtant de riches étoffes, l'ornant de beaux joyaux et la coiffant d'une toque à aigrette, avaient, en leur temps, si heureusement arrangée pour plaire. Cette Française-là, affinée

encore, depuis la Renaissance, par toute une culture littéraire, tout un long et fastueux siècle d'adoration et d'élégance, a développé en elle, en dehors du reste, ce petit tour de grâce, cette manière de charme, cette coquetterie exquise qui sont autant d'attraits de plus ajoutés à ceux si naturels de sa beauté.

Watteau — Caylus l'a écrit — « était naturellement sobre et incapable d'aucun excès. La pureté de ses mœurs lui permettait à peine de jouir du libertinage de son esprit, et on s'en apercevait rarement dans ses discours. » Parmi ces peintres de la Régence, si sensuels, si débauchés et qui, nous dit M. de Lescure, « partageaient les péchés de leurs modèles », le Flamand de Valenciennes se tient — comme avec discrétion — à l'écart. Encore que, suivant d'Argenville, « sa servante, qui était belle, lui servît de modèle », il ne vivait pas, comme Nattier, comme Santerre surtout, « au milieu d'un véritable sérail de soubrettes-maîtresses ». Watteau non plus ce n'est pas Boucher, ce Boucher qui sera si fou, si vif et si libre en amour et en peinture que Diderot sera plus tard obligé, dans ses *Salons*, de le rappeler à plus de dignité et à plus de maintien. Très au-dessus de son siècle et des hommes par le sentiment élevé de son art, Watteau est au-dessus d'eux encore par cette réserve de ses actions. « Il fuit l'obscénité, dit Michelet. Elle alourdirait son pinceau. Aux sujets charnels, *il élude*. » Cela confirme Caylus : « Aucun vice ne le dominait et il n'a jamais fait aucun ouvrage obscène. Il poussa même la délicatesse jusqu'à désirer, quelques jours avant sa mort, de revoir quelques morceaux qu'il ne croyait pas assez éloignés de ce genre, pour avoir la satisfaction de les brûler ; ce qu'il fit. »

Ainsi passa-t-il, au milieu de la pire époque, tel qu'on avait pu voir, dans son œuvre limpide, le garçon zinzolin passer, avec un geste de belle indifférence, au milieu du gazon. Jamais le mauvais désir n'avait gonflé son cœur. Son œuvre était une Alpe étrange et assez haute où tout n'était que grâce, candeur belle et

chaste, et d'où l'on découvrait — comme dans l'*Embarquement* — sur la cime des neiges, de douces et voilées perspectives aériennes. Le moment auquel il parut lui offrit le spectacle d'un monde emporté d'impossible ardeur et de joie effrénée ; mais lui, comme toujours, se maintint bien au-dessus et bien en dehors ; et de ce monde des fêtes, de ce monde des grands, de ce monde du luxe, écartant la débauche, il ne vit que la beauté, il n'aperçut et ne connut que la chimère, il ne retint que l'élégant simulacre.

La probité de son art, aidant à celle de son esprit, lui montra, dans l'amour des couleurs, l'irisation des lumières, la musique des lignes, de suffisants motifs de joie et d'exaltation ; il ne chercha point à soulever le manteau des Pèlerins et des Pèlerines de sa Cythère lointaine afin d'écouter si, sous la soie et le satin, battaient des cœurs. Il s'amusa seulement à faire jouer à ces personnages la plus belle comédie de tendresse. « Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur ! » a dit Paul Verlaine au-devant de ces fines toiles de masques que le poète a chéries par-dessus les autres. Et, de fait, les petits frissons de crainte, les gestes découragés et le désabusement de beaucoup de ces acteurs sentimentaux se trahissent dans l'accablement et dans la lassitude de ces couples d'amants épris d'aubades et de plaisir ; et cette lassitude, cet accablement, c'est le signe terrestre que ces petites marionnettes adorables portent partout avec elles. Où donc Antoine Watteau a-t-il pu surprendre, ailleurs qu'autour de lui (et en lui sans doute), ce signe de la souffrance que tous les éventails, les baise-mains, les écharpes et les voiles ne sont point suffisants à dissimuler ? Lorsque Antoine de la Roque dit délicieusement de son ami : « La carnation de ses figures est animée et douillette, les étoffes de ses draperies sont plus simples que riches, mais elles sont moelleuses avec de beaux plis et des couleurs vives et vrayes », il résume, en peu de mots et le mieux du monde, ce sentiment de joliesse, de grâce, cette expression de l'amour et du respect de la femme que Jean-

WATTEAU
Etude de nu. Dessin aux trois crayons
(Musée du Louvre)

Antoine, de toutes parts, a montrés dans ses tableaux. Dans cette « carnation animée et douillette », dans les jeux d'étoffes souples et scintillants, dans les cassures des robes traînantes et longues, mais surtout dans ces « couleurs vives et vrayes » des figures, les voilà toutes, telles qu'elles se montrèrent à lui, dégagées de la fange, les belles Ecouteuses !

Ainsi, dès que Watteau eut atteint à la possession complète de son talent, au-dessus du royaume de sa chimère, lui apparut la femme. Toutefois, avant de la montrer, dans les fanfioles et les fanfreluches, dans tout le frisson des gestes, des paresses et des caresses, il l'étudie humblement comme une grande fleur rare ou un bel oiseau ; et, d'abord, il la dessine et la peint dans son corps. Mais cette suavité, cette scintillation toute nacrée et comme intérieure, cette qualité de blond dont il a enveloppé ses modèles ainsi que d'un frisson de pudeur n'ont point, de son temps, été toutes comprises. Caylus, du moins, le donne à entendre : « N'aïant, dit-il, aucune connaissance de l'anatomie et n'aïant presque jamais dessiné le nu [Watteau] ne savait ni le lire ni l'exprimer. » Il faut croire que Caylus entend, dans ce passage, le nu masculin, car, un peu plus loin, il ajoute : « Les corps de femmes, exigeant moins d'articulations, lui étaient un peu plus faciles. »

Encore que Watteau ait peu emprunté de motifs à des modèles mâles, cette sottise de Caylus trouve sa réfutation dans la peinture du dieu de *Jupiter et Antiope*, dans telle sanguine du Louvre où un homme nu est vu à genoux et courbé, dans maintes planches des recueils de *Différents caractères*. Pour le nu de la femme, Watteau ne s'y est point adonné aussi complaisamment qu'à la représentation des petites scènes heureuses de bal et de musique, qu'à l'interprétation, dans le jeu des mules, des coiffes et des étoffes, des mille et un travestis auxquels il avait accoutumé de recourir ; mais il a laissé, dans ce genre, quelques tableaux parfaits, quelques dessins inimitables.

Parmi les dessins de cette manière, je citerai d'abord cette femme au torse découvert et au bras levé, vue de trois quarts, qui est au Louvre. Comment l'homme qui a dessiné ce bras si pur et si charmant, ces seins menus et renflés, ce tour impeccable de l'épaule et du dos, ce fin pli de l'aisselle, et qui, du frottis de son crayon, a produit ces ombres et ces lumières jouant sur la gorge, a-t-il pu, comme Caylus l'entend, ignorer le dessin anatomique ? Et quoi de plus achevé, de plus joli, de plus exquis dans la perfection et dans la beauté que ces divers crayons du British Museum : la jeune femme nue achevant sa toilette et placée dans un fauteuil, cette autre qui est nue de tout le torse et dont la poitrine, le ventre et le haut des jambes offrent, dans leur ensemble, une grâce si chaude, si vivante, une palpitation comme humaine et comme amoureuse ?

Ces dessins démontrent quelle entente probe et savante, quelle science achevée Watteau possédait de ses modèles ; ces qualités éclatent à travers ses précieux crayons de Londres et de Paris ; mais nous allons voir à quel point il les possédait aussi dans la peinture. Les nus si colorés, si moelleux, pétris avec un respect tendre, un déférent transport, voilà donc par quoi il faudrait l'étudier d'abord, dans ce côté féminin de son œuvre.

Et là encore, là toujours, comme il est Français ! Le Titien des grandes mythologies décoratives a, dit-on, fortement inspiré Jean-Antoine dans sa belle *Antiope*. Mais n'est-ce pas surtout dans la présentation du décor que s'impose ici le souvenir vénitien ? Ces arbres, ce fond, ce ciel ambrés, ce dieu roux qui semble un sylvain d'automne ont quelque chose du soleil fondu, du couchant embrasé de l'Adriatique ; mais cette fille belle et saine, au petit corps gracieux et trapu, aux attaches à la fois grêles et fortes, est beaucoup plus de nos bords de Seine que de ceux du Lido. Admirez la grasse et mignonne dormeuse ; contemplez-la dans le repos vivant de sa nudité, et voyez si cette hanche courte

WATTEAU
Jupiter et Antiope
(Musée du Louvre)

et forte, ces genoux blancs et musclés, ce bras sans défaut, cette figure enfantine aux cheveux ramassés en chignon ne sont point d'une petite bonne femme de la Régence ? Est-ce ici la servante dont parle d'Argenville et qui posait devant le maître sur des fonds de paysage ? A voir, dans un si petit corps, tant de vigueur mêlée à tant de grâce, une robustesse peu princière accompagnée de tant d'ingénuité et d'un peu de gaucherie dans l'abandon, on pourrait le penser. Avec le *Bain rustique* (Cardon sculp.) dont nous n'avons plus que la gravure, avec *Diane au bain* (P. Aveline sculp.), le joyau de la collection Groult, « cette petite figure étonnée, décoiffée, potelée, brillante de jeunesse et de grâce au bord de l'eau où trempe un de ses pieds charmants » (LOUIS GILLET), Watteau — les moins habitués à son œuvre l'apercevront aussitôt — affine la forme de la femme ; il l'allonge en flexions élégantes, en de savantes et molles attitudes. Loin d'être tassé en un coin de gazon comme celui d'Antiope, le corps de Diane offre, dans l'apprêt du bain, tout le développement de ses grâces ; il se fait plus mince, plus douillet, mieux proportionné au ciel et au paysage ; et dans le détail des seins, des jambes, des cuisses, des mains et des pieds exquis apparaissent, au-dessus du miroir de l'eau, les lignes légères, les courbes heureuses des Dianes de la Renaissance.

La *Vénus désarmant l'Amour* du musée de Chantilly ne s'impose pas moins que Diane dans cette expression si française de plaire. « Ici, dit M. Paul Gruyer, qui a écrit sur cette œuvre, Watteau n'a rien dû changer des traits ni de la physionomie d'un de ses modèles familiers ; il lui a tout laissé d'elle-même : la gracilité de ses formes, ce qu'il y avait de galant dans son attitude, jusqu'au désordre apprêté de sa chevelure blonde, relevée et rattachée par un ruban bleu au sommet de la tête. » Les nymphes de la fontaine des Innocents que Jean Goujon a sculptées n'ont point — elles-mêmes — plus de svelte allure, une plus jeune fraîcheur ; et je crois bien que Watteau n'a jamais fait

montre ailleurs, autant qu'ici, de plus de cadence sereine, d'onduleux maintien, de perfection mieux modulée, plus rare et plus souple dans son art limpide.

La belle *Automne* exposée au Louvre n'est pas, dans son attitude et ses proportions, éloignée de ressembler, par plus d'un point, à cette Vénus ; mais une maturité plus chaude, une coloration plus ardente enveloppent la déesse féconde ; et le rosissement des chairs, les ombres plus fauves, les lueurs plus vives s'accordent, dans une sorte de gloire, à la signification de cette figure à laquelle ajoutent, ainsi qu'une parure, les grappes, les guirlandes et les ceps de la saison.

A cause des carnations laiteuses, du vif épiderme et de la haute allure de sa Vénus vue de dos, dans le *Jugement de Pâris*, la mémoire de Rubens de *Diane et Callisto*, du *Débarquement de Marie de Médicis*, et de maintes œuvres païennes s'impose au souvenir dans cette toile du peintre ; mais ici, de même que dans l'*Antiope*, ainsi que dans *Vénus désarmant l'Amour*, le Français paraît par-dessus le Flamand à tous les détails du beau corps potelé, du dos ferme et pur, des souples et longues jambes et des reins nerveux. Cette déesse, debout devant Pâris, voyez-la. Qu'elle est loin de l'Empyrée ! C'est une fille splendide du XVIIIe siècle ; qu'elle devienne encore plus mignonne et mutine, que ses membres se fassent plus déliés, sa chair plus laiteuse, son geste plus provocant, et la polissonne qu'Honoré Fragonard a montrée, chemise enlevée, folâtrant dans un grand lit blanc avec l'enfant Amour, ce sera tout à fait cette déesse du maître !

Mais avant de suivre Watteau ailleurs que dans ses nus, admirons, dans le même genre, d'abord (dans la collection de la Princesse de Poix) la mutine jeune femme, moitié dévêtue, un genou replié sur le lit, une jambe offerte, qu'une rustique servante s'apprête à chausser (*la Toilette intime*) ; enfin ce chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre de l'artiste, ce joyau si blanc, si fin, si rare, cette perle si transparente comme jaillie de la mer

WATTEAU
Le déjeuner sur l'herbe
(Galerie royale, Berlin)

voluptueuse sous le talon de Vénus, cette superbe *Lady à sa toilette* qui enthousiasmait Burty et dont ce grand homme de goût a pu dire que c'était « une des plus claires et des plus merveilleuses peintures qu'il ait jamais vues ». Cette toile — l'honneur, avec les *Amusements champêtres*, les *Charmes de la vie*, *Voulez-vous triompher des belles?* de la riche collection Richard Wallace — atteste un vrai délice d'arrangement, une intimité voluptueuse, un sentiment brillant des couleurs, une connaissance du nu, non du nu arrangé, mythologique et un peu convenu des autres œuvres, mais du nu frémissant qui surprend chez Watteau. La sensualité de ce doux corps se déployant sur le fond sombre et incarnadin, les beaux plans de lumière qui en colorent les chairs, la courbe sinueuse qui, commençant au sommet, vers le coude levé, descend jusqu'aux pieds par le dos et la jambe, jusqu'aux rappels de rouge — ces rappels de rouge dont Boucher usera — qui se posent aux talons, aux coudes et sur le bout des seins ainsi que des éclats de soleil, font de cette *Lady*, à la fois que le plus savoureux, le plus déconcertant de ces nus dont le chaste artiste conçut jamais l'idée.

Cette composition est d'autant plus surprenante, elle constitue dans l'œuvre du peintre une exception d'autant plus hardie que Watteau — qui apportait dans son respect dévot de la femme une sorte d'amour idéal, voire mystique dans la galanterie précieuse et suprême — l'a le plus souvent fait voir sur un plan un peu distant, habillée à ravir, dans ces modes aimables qui furent son triomphe. Seuls, de larges et beaux décolletés, des tours mutins de nuques fuyantes, les mouvements langoureux des bras et des mains jouant avec des rubans ou avec l'éventail trahissent, dans ces ouvrages plus fréquents de son génie, cette saveur des lignes, cette ampleur des gestes et cette connaissance entière des attitudes que ses études de nu lui avaient apprises.

Le décolleté, chez Watteau, c'est, dans le joli jeu de son théâtre d'amour, agaçant et décent à la fois, quelque chose

d'adorable et de pudique, une séduction où rien de laid ni d'équivoque ne vient détruire le charme, ni rabaisser la douce fierté des aveux. Dans la plupart de ses fêtes galantes, de ses compositions de musique et de plein air, Watteau a multiplié ces expressions coquettes de la femme ; et c'est là, dans cette diversité, ce frisson des épaules, des gorges, des bras, des mains, dans ce penchement altier et doux des fines têtes dont d'Argenville a pu dire que le peintre avait un « goût de les coiffer » admirable, qu'il faut chercher le secret de cette féminité épurée par la grâce.

Le *Dénicheur de moineaux*, la *Leçon de musique*, la *Gamme d'amour*, l'*Amante inquiète*, les *Comédiens français*, *Voulez-vous triompher des Belles? Iris*, le *Déjeuner sur l'herbe*, l'*Enseigne*, pour prendre au hasard parmi des ouvrages qui sont autant d'exemples, constituent de gracieux témoignages de ce déshabillé un peu galant dont il sera tant abusé après Watteau, mais dont lui, le maître, avec son instinctif équilibre de poète, sut toujours mesurer si bien l'expression à la jeunesse et à la beauté.

Le *Dénicheur de moineaux*, que le maître, d'autre part, devait traiter en arabesque (gr. de Boucher), avec son allusion tendre, est, à ce point de vue, d'une merveilleuse blancheur dans la gorge et le cou de la femme ; et il faut admirer qu'il en est ainsi dans le pudique décolleté d'*Iris*, de la *Leçon d'amour*, de la *Leçon de musique*, des divers gracieux groupes de l'*Embarquement*, des *Comédiens*, de *Voulez-vous triompher des belles?* de l'*Enseigne*. Dans l'*Amante inquiète*, la *Gamme d'amour*, mais surtout dans le charmant *Déjeuner* de Berlin, le corsage s'échancre un peu plus, s'élargit, se gonfle plus hardiment sous la poussée des seins, dans l'étirement heureux des jeunes corps d'amoureuses. Telles pages des recueils de *Différents caractères*, tels cartons crayonnés aux trois couleurs du British Museum, telle sanguine de la collection Dormeuil, mais surtout le très beau dessin des pierrettes coiffées de bérets plats exposé au

Louvre, offrent cette même franchise et cette même fraîcheur. Ici les épaules, les gorges trop belles jaillissent, non pas comme chez Rubens en fruits pourpres, mais avec un frisson léger de mystère, en une sorte de carnation irisée, opaline, en reflets sourds d'ombre tiède et rose.

Et dans les nuques, ces nuques si mignonnes d'Ecouteuses, aux lueurs blondes, brunes ou fauves, dans ces torsades des cheveux qu'il a su si finement enrouler en grappes, en coques et en chignons par-dessus le cou si doux, l'oreille ourlée à ravir et le front bombé de ces Françaises, comme Watteau est fort, qu'il est adroit, qu'il est heureux ! Ces nuques chaudes, aux ors et aux roux appelant les chuchotis, les baisers, les aveux, il en a, dans les toiles de Paris, de Dresde, de Berlin, de Potsdam, de Londres, montré d'exquis modèles. Ici, depuis le *Faux pas* du Louvre, depuis les *Deux Cousines*, jusqu'à la *Gamme d'amour*, jusqu'aux *Fêtes* de Dresde, aux groupes attentifs de l'*Embarquement*, il faudrait tout nommer, tout énumérer, tout voir :

Et c'étaient des éclairs soudains de nuques blanches,
Et ce régal comblait nos jeunes yeux de fous.

PAUL VERLAINE (*Fêtes galantes*).

Mais aussi, comme toujours, il faudrait consulter les dessins, ces dessins si colorés, si graciles, si francs à la fois que si tendres, où se voient, au British, au Louvre, au Musée municipal de la ville de Paris, de si savantes notations de bustes, ces tours si flexueux des têtes, et — dans l'étude des cheveux — ces boucles, ces crépons, ces frisons s'échappant des résilles, des coiffes, des dentelles, ces légers bonnets à petites pointes qui donnent au visage, en le faisant plus piquant encore, un air comme aigu de faunesse. Tantôt plates, tantôt hautes, relevées du nœud de velours ou du feu d'un ruban, élevées à l'aide d'un peigne invisible ou retenues, ainsi que dans les *Entretiens badins*, par de petites toques basses, les chevelures mignonnes, dans l'œuvre

de Watteau, apportent toutes aux visages un rehaut de lumière, ajoutent à l'étincelle des yeux et des sourires un éclat ensoleillé, un rayonnement heureux.'

Vues de face ou de profil, parées en battant l'œil, nouées d'une fontange ou piquées d'une rose, elles prennent, sous le pinceau du maître, ces petites toisons des femmes, des colorations clairement cendrées de poussière d'or ; mais où leur éclat est le plus changeant, leur reflet le plus frissonnant et le plus mêlé, c'est à la nuque même, à ce détour du cou où le blond des boucles et le blond des chairs se fondent dans la même ombre chaude et mate, à distance à peine du doux vallonnement du dos, du léger renflement des épaules.

Contemplez la jeune dame du premier plan, vue de dos, debout dans l'*Enseigne*, la plus grande et la plus svelte des *Deux Cousines*, la languide promeneuse marchant, dans l'*Assemblée* du Louvre, au bras d'un cavalier, la danseuse du *Bal sous une colonnade*, la blanche confidente de la *Cascade*, telle belle Ecouteuse du *Divertissement* de Dresde ou de l'*Amour paisible* de Potsdam, et vous les retrouverez, le fin tour de cou, le mouvement fuyant et soyeux du chignon qui donnent, dans ces ouvrages, comme une même parenté à toutes les femmes. Ici, approchez-vous, penchez-vous sur les cadres : quoi de plus heureux que ces nuques dorées d'où descend, jusqu'au bas du dos, le grand pli vertical, l'admirable et beau pli vanté par de la Roque, la longue barre de satin ou de soie autour de laquelle partent tous les autres plis, la ligne médiane qui donne le rythme au vêtement et qui commande à l'ensemble des lignes de la parure. « Il faut dire, écrit Caylus à ce sujet, que [Watteau] n'a guère peint que des étoffes de soie toujours sujettes à donner des petits plis. Mais ses draperies étaient bien jetées, l'ordre des plis était vrai parce qu'il les dessinait toujours sur le naturel. »

Ces plis d'une variété extrême, ces cassures d'une diversité changeante où jouent toutes les moires, tous les reflets, où le

WATTEAU
Le dénicheur de moineaux
(Galerie nationale, Edimbourg)

soleil des soirs ajoute en phosphorescence et en lumière, c'est, en peinture, l'empreinte même de Watteau, la signature qu'il a mise à peu près partout dans ses œuvres. La savante préparation de ses dessins (voir au Louvre, n° 1021 ; au British Museum, la femme assise de dos, à chignon relevé, se penchant sur les mains ; la *Femme vue de dos*, de l'ancienne collection Clément de Ris) atteste qu'ici comme partout, dans ce détail autant que dans les autres, Watteau se montrait soucieux d'être exact.

Cette exactitude, ce soin scrupuleux du maître à rendre les costumes tels qu'il les voyait ont été reconnus dans son siècle ; « Watteau, dit Dubois de Saint-Gelais, s'est attaché aux habillements vrais, en sorte que ses tableaux peuvent être regardés comme l'histoire des modes de son temps » (1).

Ces modes si légères, si gracieuses, comme flottantes de la Régence, ces modes qui ne sont plus la parure engoncée du vieux règne et ne sont pas encore les espagnoleries à la Van Loo du nouveau, le peintre des *Assemblées* et des *Conversations* les doue d'un mouvement, d'un frisson à lui. Watteau, le voluptueux artiste, aime la femme vêtue parce qu'il a découvert à quel point — tous ses tableaux l'attestent — son corps si souple et charmant sait animer le satin et le velours, adoucir la soie, éveiller le linon et la dentelle, enfin donner aux formes les plus diverses des robes une vie frémissante.

---

(1) Dubois de Saint-Gelais : *Description des tableaux du Palais-Royal* (1727).

CHAPITRE VIII

WATTEAU PEINTRE DÉCORATEUR. — LES « SAISONS ». — LE « DÉNICHEUR DE MOINEAUX ». — LES « SINGERIES ». — CHRISTOPHE HUET. — LES CHINOISERIES ET LES TURQUERIES. — WATTEAU PEINTRE D'ARABESQUES. — L' « ENSEIGNE ».

VENU de Valenciennes, ainsi que l'indique d'Argenville, avec un peintre connu pour la décoration des théâtres, Watteau, dit-on, « travailla quelque temps à ce genre de peinture ». Il n'y a pas apparence que ce travail l'occupa longtemps puisque, son maître parti, le jeune homme entra, peu après, chez Abraham Mettayez. Il n'en demeure pas moins admis que le Flamand arriva de ses cantons à Paris pour s'exercer dans un genre auquel il revint plus tard, quand il eut acquis la maîtrise.

Madame, dès le mois de décembre 1701, écrit que, depuis que « Sa Majesté ne va plus à l'Opéra, elle travaille beaucoup et tient tous les jours un long conseil ». Cette absence du roi ne fait point que les spectacles pâlissent ; les motifs de Quinault ne cessent pas, pour cela, de prêter aux compositions de Lulli de pompeuses variantes ; et quand Watteau arrive, en 1702, il ne fait qu'ajouter, du trait de son pinceau, à la magnificence et au goût du décor.

Un peu plus tard, chez Claude Audran, chez Gillot, Watteau, en prêtant la main aux travaux de ses maîtres, apprend tous ces secrets charmants de l'art décoratif : l'emploi des blancs, des ors, le dessin des feuillages, l'encadrement des motifs par

des arabesques, l'enroulement des rinceaux, des guirlandes, l'usage heureux que l'on peut faire des fruits, des fleurs et des oiseaux. Le sens ornemental de Claude Audran, la fantaisie habile de Gillot lui apprennent à guider son caprice, à sertir les sujets de son imagination dans un accompagnement choisi d'attributs. Audran, devant lui, broche sur des fonds légers, des gerbes et des branchages, il suspend des grappes, il dispose, au-devant d'un gazon de théâtre, des bergers, des bergères et des animaux. Gillot, plus plaisant, joint le grotesque ou le comique à la rusticité et au paysage. Et Watteau — Watteau qui se souviendra des leçons des deux hommes — conçoit, dès ses débuts, cette expression de l'art décoratif, ce sens de l'ornement auxquels il ajoutera, comme toujours, dans le joli, dans le fleuri, dans le pimpant, dans le gracieux, quelque chose du rayon divin de ses grandes œuvres.

Virgile Josz écrit qu'au nombre des travaux de cette manière auxquels s'adonna Watteau « il y a d'abord les quatre panneaux d'une chambre de cet hôtel Poulpry de la rue de Poitiers qui devait passer à M. de la Béraudière : le *Faune*, la *Folie*, *Momus* et le *Buveur* ». Ce ne sont là, à proprement dire, que des essais d'élève (1). Il faut en arriver à la suite des panneaux exécutés pour le garde des Sceaux de Chauvelin : la *Fête bachique*, la *Balanceuse*, la *Partie de chasse*, le *May*, enfin aux *Saisons* du financier Crozat, pour apprécier que, là comme ailleurs, Watteau, délivré des hésitations fatales à tout commençant, élargit son cadre, affermit sa manière et se développe avec autant de talent dans ce genre que dans tous les autres où il excella.

Caylus veut, dans son *Abrégé*, que les *Saisons* de la salle à

---

(1) « Le comte de la Béraudière a retrouvé, il y a une cinquantaine d'années, dans l'hôtel de Poulpry, situé rue de Poitiers, deux panneaux de porte sur lesquels étaient peints le *Faune* et l'*Enjôleur*. Le même hôtel contenait aussi un plafond qui a été attribué à Watteau ; une reproduction en a été insérée dans le volume de Champeaux : l'*Art décoratif dans le vieux Paris*, page 98. » EDOUARD RAHIR : *Antoine Watteau, peintre d'arabesques*, Paris.

manger de l'hôtel Crozat aient été entreprises par Watteau, « d'après les esquisses de M. Delafosse ». Encore que de la Fosse se fût montré cordial, autant qu'il est possible à un vieil artiste envers un débutant, il n'est guère possible d'admettre une collaboration aussi étroite entre le recteur à l'Académie royale, l'homme alors honoré des princes et des monarques, et ce jeune Flamand, tout fraîchement débarqué de Valenciennes, qui vient de s'affirmer, aux yeux de Sirois, de Crozat, de Jean-Jacques Spoède, de quelques rares amateurs éclairés, un notateur si coloré, si vivant, très éloigné de tout poncif, des marches de soldats, des haltes et des camps d'armées. Goncourt, amené à protester, dans son *Catalogue raisonné*, écrit tout nettement à ce propos : « Caylus est dans l'erreur. Des *Quatre Saisons* je possède les dessins du *Printemps* et de l'*Automne*. »

Mais Caylus n'a pas été jusqu'à douter de la création des sujets par Watteau ; il a écrit encore, avec pédanterie, en jugeant de ces œuvres à l'exécution : « On y voit, dit-il, tant de manière et de sécheresse qu'on n'en saurait rien dire de bon. » Et un peu plus loin, toujours sur Watteau et sur les *Saisons* : « Ces tableaux, dit-il, ne diffèrent de sa façon de traiter ses petits sujets que par le nu et par des draperies qui sont d'un genre différent ; mais cette touche fine et légère qui fait si bien dans le petit perd tout son mérite et devient insupportable quand elle est employée dans cette plus grande étendue. » L'inintelligence de Caylus à écrire cela est d'autant plus grave qu'à l'époque où le comte composa son *Abrégé de la vie d'Antoine Watteau*, il était encore question, dans le monde des arts, de cette célèbre *Enseigne*, exécutée pour Gersaint par l'artiste. A contempler cette *Enseigne* dans son expression colorée, dans sa distribution heureuse des figures, dans son ordonnance à la fois noble et mouvementée, Caylus eût pu se rendre compte qu' « employée dans une plus grande étendue » la manière de Watteau ne perdait ni en vigueur ni en qualité ; sa touche, embrassant tout le cadre,

devenait plus large, elle prenait sans hésitation la mesure du sujet et témoignait fort bien, sans cesser pour cela d'être « fine et légère », de sa coloration et de sa puissance.

Considérées dans le temps de sa vie où le peintre les composa, replacées dans leur milieu un peu pompeux, ces figures des *Saisons* ne font point qu'intéresser par elles-mêmes ; cette jeune et belle déesse du *Printems* (1), cette déesse de l'*Esté* couronnée d'épis, ce Bacchus de l'*Automne* permettent d'affirmer que Watteau, à si peu de distance de sa seconde arrivée de Valenciennes, avait acquis déjà la hardiesse du dessin ; et, pour la couleur, bien qu'elle eût encore un peu de l'épaisseur de celle des Flandres (ce qui vient une fois de plus démentir Caylus sur l'abus de la touche « fine »), elle marquait déjà, plus encore peut-être que le *Camp volant*, le *Détachement faisant alte* et la *Recrue allant ïondre le régiment*, une mesure plus nuancée, une allure moins lourde, enfin cette manière de vivacité assez piquante à quoi l'on reconnaît tout de suite un Français. Le jour que M. Clément de Ris retrouva (vers 1858) le panneau de l'*Hyver* « dans un corridor obscur du château de Chenonceaux » il n'hésita point à identifier sa trouvaille (2).

Les études de beaux arbres que Watteau avait faites au Luxembourg, le sentiment de la perspective qu'il acquit au temps de son séjour à Montmorency ne sont pas indifférents aux progrès auxquels le peintre des *Saisons* atteignit dans ses autres compositions murales. Les arbres effilés, aux légers branchages, aux feuillages cendrés bruissant dans la brise qui passe, aux reflets irisés scintillants des *Conversations* et des *Assemblées*, se retrouvent, mais comme allégés, comme aiguisés encore dans les

---

(1) L'étude pour le panneau du *Printemps* se trouve au Louvre (coll. Camondo) ; MM. Walter Gay et Adrien Fauchier-Magnan possèdent des études de l'*Automne*.

(2) La figure de l'*Eté*, provenant du cabinet Lebrun, et qui passa, en dernier lieu en 1919, à la vente H. Michel-Lévy « a malheureusement souffert, dit M. Louis Gillet, mais pas assez pour perdre sa grâce de blonde coiffée d'épis, de coquelicots et de bleuets ».

panneaux de campagne imaginés, à la demande de M. de Chauvelin ou de M. de Julienne, par le plus fantaisiste et le meilleur des maîtres. La *Balanceuse* et le *Dénicheur de moineaux* sont, à ce point de vue, d'un arrangement entre tous exquis. Tout le caprice heureux, l'ornement aimable, la disposition mutine qu'un Pater, un Lancret, voire plus tard un Boucher et un Fragonard donneront à ces sortes d'œuvres d'une imagination riante habitent déjà dans ces deux panneaux du Flamand. Le XVIIIe siècle des admirables salons peints blanc et or, inspirés des paysanneries enrubannées, des opéras champêtres, des églogues et des pastorales des futurs musiciens français, tout ce que composera Huet, tout ce que peindra Boucher, tout ce que Hubert Robert imaginera de lointain, d'imprévu, de joli, dans le fouillis de ses arcs et de ses colonnades, est entrevu déjà dans ces gracieux cadres.

Dans la *Balanceuse*, qui faisait, avec la *Fête bachique*, le *May* et la *Scène de chasse*, partie de la suite de panneaux exécutés pour M. de Chauvelin (1), Watteau ne se révèle pas que peintre inspiré, mais aussi c'est un « tapissier » merveilleux ; autour et au-dessus de la belle fille en escarpolette et du galant qui la berce, il esquisse, au delà des deux jolis arbres, un dôme de treillage, et, dans les angles, sur le tertre, au bas du motif, il joue avec les pampres, avec les gerbes, il allonge et tord les guirlandes, il dispose des vases, des paniers, des masques comme Gillot, et, dans la cornemuse et le chapeau du pâtre, il enferme toute une signification agreste.

Le *Dénicheur de moineaux*, d'une plus pénétrante poésie alanguie, n'a peut-être point, dans les fonds, cette même trame

(1) Ministre des Affaires étrangères et garde des sceaux, Chauvelin fut, comme Crozat, Julienne, l'un des amis et protecteurs de Watteau. « Chauvelin fut un amateur des plus avertis, et cette commande (des quatre panneaux), comme aussi la *Lorgneuse* et l'*Accord parfait* qu'il se fit céder par Julienne et qu'on voit passer à sa vente après décès (1762), témoignent de la prédilection qu'il eut pour Watteau. » EMILE DACIER : « Les Premiers amateurs de Watteau en France » (*Revue de l'Art ancien et moderne*, juillet-août 1921).

transparente, ce même décor impalpable ; mais le sujet des amants est tout entier heureux. Au-dessus de l'encorbellement soutenu par des dieux fourchus dérivés de Gillot, c'est déjà, annonçant le *Faux pas*, la *Gamme d'amour*, *Voulez-vous triompher des belles?* le Watteau radieux, l'heureux et vivant Watteau des grandes œuvres. Une réplique non décorative, exposée à la National Gallery d'Edimbourg, tout ennuagée de blond et or, où circule un air vaporeux, aide à imaginer ce que devait être, dans le panneau mural, le charmant motif de l'homme offrant le nid, de la femme belle, blanche et enamourée, attentive à chercher, dans le tiède présent, une allusion tendre.

La chouette du fronton, le mouton de la stèle, les oiseaux qui planent dans les branchages, jusqu'au chien qui veille auprès des amants témoignent avec quel goût particulier Watteau utilisait les animaux dans ses décors. Les admirables sanguines représentant des chouettes, les enfants jouant avec des chèvres du British Museum, les « spirituels crayonnages de chats » dont Edmond de Goncourt a parlé attestent les patientes études du maître dans cet ordre ; mais le singe, le singe surtout, cet extraordinaire virtuose de tous les gestes, ce mime des animaux, occupe une place prépondérante, dans cette disposition de Watteau à représenter les bêtes.

Par des manières qui se rapprochent le plus de celles des hommes, par sa vivacité, sa souplesse et sa malice, le singe, le Bertrand de La Fontaine, prête à tous les travestissements un aspect comique auquel ont eu recours les plus grands des maîtres. Albert Dürer (musée de Bâle) a dessiné des singes, David Teniers en a représenté de fort empanachés assemblés en banquet. Au XVIIIe siècle, le singe bénéficiera, dans le grand mouvement colonial, qui s'esquisse avec les voyages aux Indes et en Amérique, de la même vogue exotique que les Chinois et les nègres ; un jour viendra où le singe, admis à la table et au foyer, occupera largement sa place, dans la maison, au milieu des

chiens, des chats, des perroquets et des autres bêtes. Le marquis de Valori, envoyé de France à Berlin, écrit, vers 1744, que, Frédéric, « pendant tout un dîner », ne cessa de dire par-devant lui, au baron de Krott, « qu'on apprenait des Indes que les singes seraient fort chers cette année et qu'il voulait avoir un marquis français à la place d'un de ces animaux » (1) ; ce qui n'était pas flatteur pour le Valori ! Voltaire, cela se sait, aura plus tard, chez lui, un singe qu'il nommera *Luc* en mémoire du même Frédéric ; J. B. Siméon Chardin peindra aussi, vers cette époque, un singe peintre et un singe antiquaire. Sous les yeux de Watteau, de son temps même, Gillot se livrera à des griffonis simiesques ; Claude Audran, à Marly, en 1709, peindra ce *Berceau où des singes sont à table.*

Ce goût de la singerie, en aidant au caprice de l'imagination, ne devait pas laisser indifférent un peintre qui, comme Watteau, cherchait à donner, dans le détail décoratif, une variété de toutes les lignes et de tous les gestes. Goncourt assure qu'il passa en 1862, dans une vente faite à Dreux, une *Ripaille de singes* attribuée à Watteau (2) ; mais il y a bien d'autres motifs satiriques, inspirés des singes, dans l'œuvre de l'artiste. Ce sont : le *Marchand d'orviétan,* ou singe vendant des drogues (gravé par Moyreau), le *Singe sculpteur* (gravé par Desplaces, au musée d'Orléans) (3), le *Singe peintre* (ancienne collection H. Michel-Lévy), les *Singes de Mars* (Moyreau sculp.).

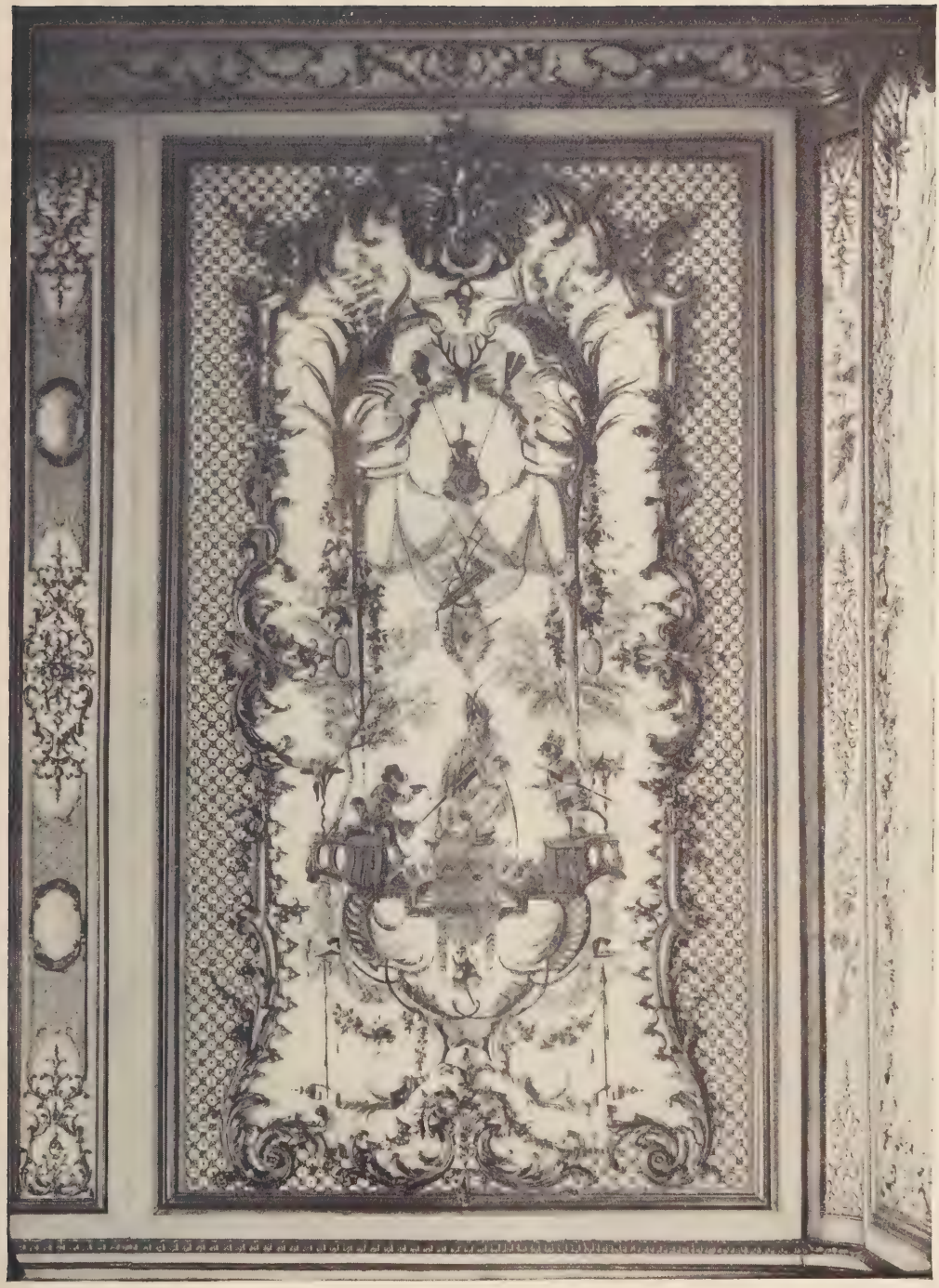
Tant de singeries bouffonnes, caustiques ou simplement fantaisistes ne sont pas étrangères à l'attribution que l'on fit quelquefois à Watteau des fameuses décorations simiesques du

---

(1) *Le Mercure de France* (1er octobre 1910) : Portrait du grand Frédéric, publié par M. Fernand Caussy.

(2) Reproduite, page 119, dans l'ouvrage *Watteau, l'œuvre du maître* en 182 reproductions (Hachette, 1912).

(3) M. Marcel Nicolle signale, au musée de Rennes, « une esquisse à l'huile sur papier d'un singe sculptant un buste, qui doit se rapporter au tableau d'Orléans ».



Christophe Huet
Singerie
(Musée Condé, Chantilly)

château de Chantilly. Edmond de Goncourt n'hésitait pas à reconnaître, dans la vivacité piquante des sujets, dans les mouvements alertes des animaux, dans toute la petite comédie plaisante de ces peintures, une manifestation, dans la farce de théâtre et la moquerie de parade, du plus capricieux et spirituel des maîtres. « Partout, écrit-il (*Catalogue raisonné*), rayonne [dans ces œuvres] la signature de Watteau. » Richard Dohme — qui est de beaucoup le plus averti des commentateurs germaniques de Watteau — a, de son côté, renchérissant sur Goncourt, suscité une autre attribution de ces ouvrages. Selon lui, « les costumes, dont sont revêtus les singes, nous reportent par leur coupe aux premières années du XVIIIe siècle, tout près de 1700. Les peintures de Chantilly ont donc dû être exécutées à cette époque, et par le maître qui était capable à cette époque de les exécuter, par Gillot » (1).

Bien que la grande et la petite *Singeries* du château des Condé ne soient, par le sel comique autant que par le brio et l'art de l'exécution, indignes ni de Gillot ni de Watteau, il faut reconnaître que Dohme et Goncourt ont erré tous deux. « C'est à Huet, sans doute [beaucoup plus qu'à Watteau et Gillot], qu'il faut donner la grande *Singerie* du salon du premier étage qui précède la galerie des Batailles du château de Chantilly et la petite *Singerie* du rez-de-chaussée » (2). Huet, Christophe Huet, au reste, n'était pas un artiste médiocre. « Il a peint avec succès, écrit d'Argenville, des Chinois et des arabesques ; il est mort en 1759. » Virgile Josz veut, d'après une inscription « sur le carton d'une cible d'un des volets » du château de Chantilly, que les *Singeries* célèbres soient de près de quinze ans posté-

---

(1) Gabriel Séailles : *Antoine Watteau.*

(2) Henri Cordier : « La Chine en France au XVIIIe siècle » (*Journal des Débats*, supplément, 21 novembre 1908). Des *singeries*, attribuées à Gillot, s'offrent également, avec l'esprit de la fantaisie la plus libre, dans les deux feuilles de paravent exposées au musée Jacquemart-André.

rieures à la mort de Watteau. « A la date de 1741 on trouve [par ailleurs], dit M. Séailles, dans les livres de comptes de la maison de Condé, un mémoire réglé à M. Huet, peintre, sur la succession de Mlle de Clermont. »

Ce Christophe Huet, ces ouvrages le démontrent, avait de princiers clients ; l'on peut, en dehors des singeries de Chantilly, citer de lui d'exquises fantaisies chinoises à l'ancien hôtel de Rohan devenu, par la suite, Imprimerie Nationale, enfin, à Champs, chez Mme de Pompadour ; il faut savoir encore qu'il exécuta, toujours dans le même esprit pétillant et le même caractère, une autre suite de singes au château de Bagnolet appartenant au Régent (1).

Philippe d'Orléans, qui avait du goût et collectionna lui-même, au Palais-Royal, un nombre assez beau de chefs-d'œuvre des grands maîtres, eut du moins le mérite, au milieu des dissipations, de ne négliger jamais complètement les beaux-arts. « Celui de ces derniers qui avait le plus l'affection de Mgr le duc d'Orléans, c'était la peinture. » Ainsi s'exprime, dans sa *Description des tableaux du Palais-Royal,* Dubois de Saint-Gelais (2). Elève d'Antoine Coypel, le Régent dessina de sa main une suite de compositions sur les *Amours de Daphnis et de Chloé* ; et le fils de Charles Coypel, Charles-Antoine, exécuta plus tard une suite de panneaux sur ces esquisses du prince. Ces panneaux étaient placés, à Bagnolet, « dans un cabinet presque carré qui suivait l'antichambre des pages et dans le cabinet de

---

(1) Voir : sur « Christophe Huet, peintre d'animaux et de chinoiseries », le très intéressant travail de M. Louis Dimier (*Gazette des Beaux-Arts,* tome XIV, 1895). Indépendamment d'un panneau du château de Champs et de ceux de l'ancien hôtel de Strasbourg ou de Rohan, M. Louis Dimier reproduit, dans son étude, une composition décorative : *Le Mouchoir,* conçue dans le goût oriental (collection de Ganay). Animalier, peintre d'arabesques et de chinoiseries, « Christophe Huet, dit M. Dimier, mérite d'être étudié et de reprendre, parmi les peintres du XVIIIe siècle français, auprès de Watteau et de Gillot d'une part, de Desportes et d'Oudry, de l'autre, une place honorable et distinguée. »

(2) DUBOIS DE SAINT-GELAIS : *Description des tableaux du Palais-Royal* (Paris, 1727, in-12).

compagnie. » C'est dire assez qu'avec les *Singeries* de Christophe Huet ils constituaient, pour le séjour d'été de Monseigneur, un décor plein de fraîcheur et d'agrément.

« *J'ay reçu de Monseigneur le duc d'Orléans, 260 livres pour un petit tableau qui représente un jardin avec huit figures.*

« *Fayt à Paris, le 14 Aoust l'an 1719.*

« *Antoine Vateau.* »

Cette minime quittance, tirée des papiers du baron Hoschild et publiée par les *Archives des Arts*, est d'une grande importance au point de vue de la biographie de Jean-Antoine. Elle atteste, en effet, que si Watteau n'occupa pas, auprès du Régent, la place enviée d'un Coypel, il ne fut pas méconnu complètement de celui qui était alors le seul et vrai roi. Qui sait si ce n'est pas au sortir d'une orgie avec la d'Averne ou la Parabère, ivre de vin et de baisers, tout titubant encore d'une nuit de plaisir, que Philippe d'Orléans, qui (cela se sait) conservait d'étincelantes lueurs dans la débauche, aperçut Watteau ? Ce grand garçon maigre, attentif, timide et grave, avait de quoi surprendre. Le prince, que rien n'étonnait plus, fut pourtant étonné de cela : de ce maintien ferme et fier, de ces grands et beaux traits, de ce regard dont le rêve atténuait la flamme. Il se détourna, s'enquit, connut le nom, ordonna la commande. Et c'est ainsi que le Régent acquit le « petit tableau qui représente un jardin avec huit figures ». Il apparaît que cette œuvre n'est pas la seule que Philippe ordonna à Watteau de composer. On signale également, à côté de ce premier ouvrage, un petit sujet sur cuivre exécuté comme pendant à un vieux Breughel catalogué une *Musique de chats*. C'étaient, paraît-il, des *Singes peintres*, et il fallait voir qu'au centre de ce tableau un gros singe vêtu de vert enseignait, dans un atelier, à quatre autres petits singes espiègles.

Le palais de Marie de Médicis ne suffisant plus à ses ébats clandestins, la duchesse de Berri avait, à peu près vers le même

temps, obtenu de son père qu'il achetât pour elle, à M. d'Armenonville, l'ancienne *Meute* de Charles IX, la *Meute* ou *Muette*, cette discrète maison du capitaine des chasses située en plein bois de Boulogne, entourée de fossés, d'un parc épais, de murs plus hauts que ceux du Luxembourg. Là, avec ses femmes, ses marmitons et ce Riom, son amant, soudard pire que Lauzun (que le Régent, pour elle, avait fait gouverneur de Cognac, colonel de *Dragons-Dauphin*), elle viendra se cacher, banqueter, nocer, vivre ses grosses et épaisses amours.

Pour cette fille, d'une sensualité en tout pareille à la sienne et qui se fait voir à son père « au naturel », dans l'*Enlèvement d'Europe*, *Actéon et Diane* et ce *Jugement de Pâris*, où elle est Vénus (1), le Régent prodigue les fêtes, accumule en meubles, tentures, bijoux, tableaux, des richesses sans nombre. A la Muette, pour elle et pour orner les lambris, les panneaux, les alcôves, il fait venir Audran ; puis, après Audran, Watteau. « Il fait nommer Watteau *peintre du roi*, dit Michelet alors, et il le mit à la Muette pour peindre et décorer la *petite maison* où il avait placé l'idole au plus près de Paris, pour l'y voir à toute heure (2). »

Watteau — c'est à supposer — vint là où il lui fallait exécuter la suite peinte attendue de Monseigneur ; et lui, l'*Indifférent* azuré, le *Gilles* si pudique, il toucha — mais sans en être pour cela souillé — à ces turpitudes. Ainsi, cela est probable, sous ces frondaisons qui existent encore, au bout de ce Passy verdoyant, il est venu un jour ; « il a passé entre les parterres en broderie et les grêles baliveaux des pépinières, il a monté le perron bas, gagné par les appartements cette pièce superbe qu'on appellera, par la suite, le « cabinet du Roy », et il a peint, là, trente panneaux » (3).

---

(1) VIRGILE JOSZ : *Watteau*.
(2) J. MICHELET : *La Régence*.
(3) VIRGILE JOSZ : *Watteau*.

Les déprédations que le château de la Muette eut à subir pendant la Révolution, les vicissitudes des invasions qui suivirent ne permirent jamais de retrouver aucun de ces panneaux. « Ils ont disparu. Sans Boucher, Jeaurat et Aubert, nous n'en aurions le moindre souvenir, car on ne les trouve mentionnés dans aucuns comptes. Boucher grava le premier livre: DIVERSES FIGURES CHINOISES, *peintes par Watteau, peintre du Roy, Tirées de son Cabinet au château de la Meute*; Jeaurat, les DIVERSES FIGURES CHINOISES ET TARTARES, et enfin Aubert six pièces non réunies en recueil (1). »

Au nombre des DIVERSES FIGURES dont Aubert s'est fait l'éloquent graveur, il y a lieu de citer la planche ayant pour titre: *La Déesse* THVO CHVU *dans l'Isle d'Hainane*. C'est une scène d'adoration orientale: une gracieuse déesse affublée à la Chinoise apparaît au sommet d'un tertre; elle tient deux écrans penchés, et, sur les côtés, à droite et à gauche, deux Chinois de comédie, l'un les bras étendus, l'autre retenant de la main son long bonnet pointu, semblent s'incliner, en priant, devant l'apparition (2).

On a pu croire longtemps que Watteau, répondant au goût du moment pour un exotisme auquel les peintres viendront de plus en plus emprunter des motifs, n'avait peint, dans ces œuvres, que des Orientaux de fantaisie; cela n'est pas tout à fait exact. « Si Watteau — écrit Edmond de Goncourt — à cette décoration ainsi qu'à toutes les choses qu'il touchait, a mis sa marque personnelle, son invention poétique, le maître, le croira-t-on, s'était préparé à ces représentations par de sérieuses études des choses et de l'humanité chinoises. Un curieux renseignement à cet égard nous est donné par l'Albertina de Vienne. C'est un grand dessin, une grande étude à la pierre noire d'un

(1) VIRGILE JOSZ: *Watteau*.

(2) Voir encore, dans l'œuvre gravé du maître, deux arabesques: *Empereur chinois, Divinité chinoise*, deux motifs dont Huquier s'inspira.

Chinois étudié dans son type, dans le rendu presque photographique de ses vêtements, de ses souliers caractéristiques, enfin, dans toute la particularité d'un modèle du Céleste-Empire, dont le nom même a été conservé par le crayon de Watteau sur un morceau de pierre à gauche : *F. Sao.* »

En 1697, le P. Bouvet, de la Compagnie de Jésus, rapportait, du fond de l'Asie, quarante-neuf volumes de dessins chinois et les remettait, de la part de l'Empereur de Chine, à Louis XIV ; lui-même, ajoutant à ces documents, « donnait, chez P. Giffard, rue Saint-Jacques, sous le titre l'*Estat présent de la Chine*, un recueil de 19 planches, représentant les costumes, depuis l'Empereur en habit de cérémonie jusqu'au « Bonze ou prêtre des Idoles en habit ordinaire » (1). La date, la renommée du Père, le bruit que le public faisait de ses voyages permettent de supposer que Watteau n'ignora pas ces planches ; il y emprunta au moins dans le détail.

Ces études soignées, ces portraits d'un ferme et beau dessin que Watteau avait exécutés, à la Muette, de *Nikou, femme bonze*, de Poï Nou, servante chinoise, enfin de F. Sao, le Chinois de l'Albertina, ne sont pas les seuls ouvrages d'exotisme ordonnés par Watteau ; mais encore il y a les Turcs et il y a les nègres !

Pour les Turcs, Watteau, qui en avait vu des représentations dans les cérémonies de théâtre, en connut enfin, dès avril 1721, peu de mois avant sa mort, quelques-uns de très authentiques. C'étaient les Turcs de la suite de l'ambassadeur ottoman, Méhémet-Effendi, des Turcs autrement réels que ceux qui donnent, sur les tréteaux, des coups de bâton à M. Jourdain ! Chargé de présenter au Régent « l'esquisse du tableau qu'il doit peindre et sur lequel on fera aux Gobelins une tapisserie qui représente l'audience de l'ambassadeur du Grand Seigneur »(2), le sieur Coypel le père approche les envoyés de Sa Hautesse. Qui

(1) Henri Cordier : le *Journal des Débats* (supplément), *ibid.*
(2) *Mercure de France* (avril 1721).

sait si ce n'est pas par l'effet des bontés de Coypel que Watteau put lui aussi, de très près, toucher à ces types divertissants ? Les croquis de Turcs portant des plateaux (1), ceux des esclaves coiffés de turbans, le portrait du jeune *Selim* dans les *Figures* gravées par Boucher attestent le plaisir que prit le maître à noter, comme autant de motifs nouveaux, ces singuliers hommes chaussés de babouches molles, enveloppés dans des burnous magnifiques et s'agitant, avec des salamalecs confus, par-devant les seigneurs et les dames.

Les cartons du British Museum, les dessins du Louvre, le tableau conservé à Gatchina, *Coquettes qui, pour voir galans au rendez-vous...* (grav. par Thomassin le fils), offrent aussi diverses têtes de mignons négrillons. Beaucoup de dames, comme jadis Mme de Mazarin, allaient, dans ce temps-là, traînant à leur suite de ces pages africains « mores, voleurs et gueux », curieux et malins dont nous retrouvons, sous le crayon du maître, les fronts luisants, les têtes crépues, les lèvres fortes et le nez large. Watteau, tel qu'autrefois Rubens (2), prit plaisir à fixer l'étrange, la naïve expression de ces visages colorés, et, là encore, il a témoigné de ce sentiment si charmant d'exotisme auquel il avait atteint déjà dans ses arabesques.

Ici, dans ces arabesques, dont on retrouve, dans des écrans, des paravents, des dessus de clavecins (3), jusque des éventails, ce que M. de Fourcaud appelle avec tant de justesse les « jolis buissons emmêlés pleins de tours et de détours » (4), Watteau joignant l'invention de ses chinoiseries, de ses singeries, de ses turqueries à l'art français le plus pur, est vraiment un ornema-

---

(1) Au British Museum.

(2) Voir, au musée de Bruxelles, les admirables têtes de nègres brossées par Rubens.

(3) *Dessus de clavecin,* gravé d'après le dessin original inventé par Watteau (à Paris, chez Gersaint, marchand, pont Notre-Dame et chez Surugue, rue des Noyers). Les *paravents,* gravés par L. Crépy fils, étaient également en vente chez Surugue.

(4) *La Revue de l'art ancien et moderne: Watteau peintre d'arabesques* (déc. 1908-janv. 1909).

niste délicieux, ordonné, savant, plein de caprice léger, de fantaisie vive et fraîche. L'esquisse d'un écran à l'Albertina, les panneaux du paravent qui appartint à Blondel de Gagny et qu'un catalogue (1) déclare « légèrement peints et touchés avec esprit », le joli éventail qui passa, en 1753, à la vente Coypel, les *Trophées* dont Huquier a gravé les principaux (2), enfin les attributs imaginés avec une profusion d'objets dans des lambris, dessus de porte et plafonds du genre de ceux du château de la Muette permettent d'apprécier cette diversité si vive d'un talent qui ne faisait pas que s'exprimer dans des tableaux et des dessins, mais se manifestait encore, avec un rare bonheur d'idées, à tous les détails du meuble et de l'habitation.

Audran, qui avait été à même autrefois de mettre à contribution la fertilité d'imagination de Jean-Antoine, n'aurait pas, paraît-il, été le seul à profiter de la collaboration du maître dans ce genre. D'Argenville assure que Philippe Meusnier, « décorateur qui collabora aux fresques des pavillons de Marly et à celles de la chapelle de Versailles », aurait eu recours, une fois au moins, au maître qui peignit les Chinois de la Meute. Dans ce temps-là, Louis XV était encore un monarque enfant, mais, écrit d'Argenville, « Sa Majesté, quoique fort jeune, fit voir en examinant [les tableaux de Philippe Meusnier] son grand goût pour les Arts ; les moindres beautés de détail n'échappèrent point à sa pénétration. L'un des tableaux était la représentation d'une église dont l'ordonnance était des plus belles ; *Watteau reçut l'ordre de l'orner de jolies figures...* » (3). Qu'est devenu

(1) Vente du 21 décembre 1784.

(2) *Livre nouveau de différents Trophées, inventez par A. Watteau* et gr. par Huquier.

(3) Watteau aurait encore peint, pour Lajoue, des figures dans un paysage pittoresque (vente de l'abbé de Gévigney, 1779). La même année (1er décembre), un paysage de Boyer, « figures de Watteau », passa également en vente. Virgile Josz, qui a relevé ces dates, signale encore, « au musée de Grenoble, un paysage de Jean Millet, dit Francisque, orné de figures de Watteau ». Nous avons parlé, plus haut, de ce tableau de Grenoble, conçu un peu dans la manière de Poussin. Qui résoudra jamais l'énigme de cette collaboration obscure du maître avec Meusnier, avec Lajoue, avec Boyer, avec Millet?

W

L'Enseig

(Collection de l'Empereur d

rsaint
Palais Royal, Berlin)

ce tableau d'une église à l'ordonnance « des plus belles » que Watteau aurait peuplé avec des personnages ? Le temps ne l'a point dit, mais, ce qui est sûr, c'est que le peintre, las de prêter son génie à la gloire d'autrui, se serait mis, lui aussi, en dehors des *Saisons* et des *Singeries*, à brosser, seul, de vrais panneaux décoratifs. Il y a, dans cette manière, une toile de *Vertumne et Pomone*, motif gravé par Boucher « d'après le tableau de Watteau *qui a servi pendant quelque temps de montre* à la boutique d'un peintre du pont Notre-Dame » (1). Il y a l'œuvre emblématique intitulée l'*Alliance de la musique et de la comédie* (appartenant jadis à M. Henry Michel-Lévy) qui figura sans doute, au moins pendant quelque temps (Moyreau, sculp.), à la vitrine d'un marchand d'instruments de musique. Enfin il y a l'*Enseigne*, la fameuse *Enseigne*, le *plat-fond*, improvisé par Watteau, selon Gersaint, en moins de huit matinées, et destiné à être « exposé en dehors » du magasin du même Gersaint au pont Notre-Dame.

Le pont Notre-Dame, qui s'était écroulé entièrement avec ses soixante maisons, tout à fait à la fin du XVe siècle, avait été magnifiquement reconstruit, au XVIe, par Jean Joconde, moine cordelier, le même qui avait dressé les plans du Petit Pont de la Cité ; vers 1512 l'on avait posé la dernière pierre et, cet an-là, « pour la joie du parachèvement de si grand et si magnifique œuvre, fut crié *Noël*, et grande joie démenée avec trompettes et clairons qui sonnèrent par long espace de temps » (2).

Réparé à plusieurs reprises, le pont Notre-Dame, avec ses habitations dressées à droite et à gauche, était devenu au début du XVIIIe siècle, à l'exemple de ses voisins, le pont au Change et le pont Saint-Michel, une espèce de voie animée, bordée d'étalages et décorée de façades (3). Une gravure d'un certain

(1) Le tableau de *Vertumne et Pomone* était dans le cabinet de M. de Julienne.

(2) Inscription gravée alors sous l'une des arches.

(3) Les maisons qui s'élevaient sur le pont Notre-Dame ne furent abattues que de 1786 à 1788.

Aveline, parent de l'Aveline qui grava l'*Enseigne* de Watteau, enfin le plan de Turgot suffisent à nous montrer que, de l'église Saint-Denis de la Chartre aux quais de Gesvres et Pelletier, le pont Notre-Dame était (encore qu'avec une pompe érigée du côté de l'aval) devenu une rue véritable, ayant ses étages, ses pignons, ses toits à épis, ses balcons et ses tourelles.

Les personnes qui ont pu voir des ponts encore couverts d'habitations, notamment le Ponte-Vecchio à Florence ou le pont du Rialto à Venise, auront une idée réduite de ce que pouvait être un de ces ponts de Paris encombrés de carrosses, chaises, piétons, crieurs ambulants et de toutes les sortes possibles de marchands.

Parmi ceux de ces derniers qui donnaient à cette voie de la ville une physionomie si vivante et si pittoresque, il faut citer, indépendamment des pâtissiers, rôtisseurs, dentistes, empiriques, perruquiers et libraires, un certain nombre de peintres et marchands de tableaux. Le barbouilleur qui recueillit Watteau, dès ses débuts, au sortir de chez Mettayez, habitait ainsi sur le pont Notre-Dame ; vers 1729, un sieur Ducreux, peintre, occupait encore la maison sise au n° 4 ; il y avait eu un sieur Moreau, également peintre, qui avait demeuré sur le même pont, à l'enseigne au *Grand Saint-Louis;* enfin, pour Gersaint, qui n'était pas peintre mais marchand, gendre de Sirois et ami de Watteau, il était logé à proximité, au lieu dit *Au Grand Monarque* (1).

---

(1) M. Paul Alfassa écrit : « Le *Grand Monarque* n'était pas une auberge ; c'était, M. de Fourcaud l'a signalé le premier, la boutique de Gersaint. Cette boutique s'intitula plus tard : *A la Pagode;* mais on ne peut douter qu'elle se soit appelée d'abord *Au Grand Monarque* puisqu'il y a des estampes éditées par Gersaint qui portent cette adresse, notamment celle gravée par Moyreau d'après Watteau : « *Du bel âge où les feux remplissent vos désirs...* » Il est à remarquer que le tableau placé par l'emballeur dans la caisse de paille, dans la partie de gauche de l'*Enseigne,* représente, avec plus d'accentuation encore dans la gravure d'Aveline que dans la copie de Pater ou le panneau de Berlin, le portrait du roi Louis XIV, symbolisant ici le titre : *Au Grand Monarque*. Dans le fragment, dit également de l'*Enseigne,* appartenant à M. Léon Michel-Lévy, le tableau, placé dans la caisse, apparaît fort brouillé ; le visage du roi ne s'y fait pas voir avec une netteté aussi grande.

Ces logements, contrairement à ce que pourrait laisser penser le tableau de l'*Enseigne*, étaient assez exigus ; aucune des boutiques n'avait les dimensions, en largeur et en profondeur, qu'on serait susceptible d'estimer d'après la peinture (1) ; mais, par le fait que chaque habitation avait des ouvertures du côté du fleuve et du côté de la rue, le séjour n'en était pas sans agrément. Watteau, qui se souvenait des dures heures de ses débuts, aimait à se retrouver sur ce pont où il avait peint jadis des *Saint-Nicolas* ; la cordialité de Gersaint ajoutait encore à l'attrait que ces lieux exerçaient sur lui ; le pont Notre-Dame, où il avait commencé, où il allait finir, c'était un peu le chemin, mêlé de tristesse et d'espoir, de sa vie ; il fallait qu'il y revînt à chacun de ses tiomphes et de ses deuils. Gersaint, à ce propos, écrit : « A son retour [de Londres] à Paris, qui était en 1721, dans les premières années de mon établissement, il vint chez moi me demander si je voulais bien le recevoir et lui permettre, *pour se dégourdir les doigts*, ce sont ses termes, si je voulais bien, dis-je, lui permettre de peindre un *plafond*... (2) »

D'après un texte de Cochin, adressé à Descamps pour servir à Haillet de Couronne dans son *Eloge* de Chardin prononcé beaucoup plus tard, on apprend qu'un chirurgien commandera, un jour, au jeune Chardin « un *plafond ou une enseigne* pour mettre *au-dessus* de sa boutique ». Cette définition, répétée par Diderot (3), est bien celle qu'adopte M. Alfassa dans le travail le meilleur et le plus complet qui ait paru sur l'ouvrage du maître (4). Et Gersaint, en écrivant que l'*Enseigne* était conçue

---

(1) Voir, à ce sujet, le travail le plus complet, le plus érudit et le plus clairvoyant qui ait été fait sur l'*Enseigne* et sur tous les débats qu'elle a soulevés : *L'Enseigne de Gersaint*, par PAUL ALFASSA, communication faite, le 8 avril 1910, à la *Société de l'Histoire de l'Art français*, et publiée, par cette société, chez Jean Schemit (Paris, 1910).

(2) Voir l'*Almanach royal* (année 1721) : « *Watteau, P., sur le pont Notre-Dame, au Grand Monarque.* »

(3) A l'article *Enseigne* (*Encyclopédie*) : « L'on appelle aussi une enseigne un tableau qu'on met sous l'auvent d'une boutique et qui tient toute sa longueur. »

(4) PAUL ALFASSA : *L'Enseigne de Gersaint*, ibid.

de manière à être « exposée en dehors », ne fait que confirmer cette signification. Il ajoute d'ailleurs que « les attitudes [de ce tableau] étaient si vraies et si aisées, l'ordonnance si naturelle, les groupes si bien entendus qu'*il attirait les yeux des passants* ». « Les plus habiles peintres, dit-il encore, vinrent à plusieurs fois pour l'admirer. » Tout cela donne bien à entendre que ce *plat-fond* n'était pas un plafond au sens banal du mot, mais une peinture, exécutée en largeur, destinée à être mise, un peu inclinée sans doute et placée sous l'auvent, en façon d'*enseigne* au-dessus de la boutique.

Cette *Enseigne*, exécutée dans l'été ou vers la fin de 1720, eut un tel succès qu'au dire du *Mercure de France* (novembre 1732) elle « ne fut exposée que quinze jours ». Un certain Claude Glucq, seigneur de Villequier, enthousiasmé de cet ouvrage, l'acquit, en effet, presque aussitôt de Gersaint. Ce Claude Glucq revendit, plus tard, l'*Enseigne* à Julienne, qui était son parent (1). D'après le même article du *Mercure* on apprend que Julienne a, dans le courant de l'année 1732, fait graver divers ouvrages de son regretté ami. L'un de ces ouvrages « est l'*Enseigne* que Watteau peignit en arrivant de Londres... Ce morceau, qui a 9 pieds six pouces de large, sur 5 pieds de haut, a toujours été regardé comme le chef-d'œuvre de cet excellent Peintre. Il représente le Magazin d'un Marchand, qui est rempli de différents tableaux des plus grands Maîtres ; on y reconnaît le caractère et le goût de chacun de ces maîtres... » (2).

Il y a lieu, puisque nous en sommes à cette gravure, exécutée par Aveline, en 1732, de signaler aussitôt qu'il existe nombre de

---

(1) Sur Claude Glucq, seigneur de Villequier, on consultera : EMILE DACIER, « Les premiers amateurs de Watteau en France » (*Revue de l'art ancien et moderne*, juillet-août 1921).

(2) « Sur les grands murs, dans leurs étroites bordures d'or, c'est un spirituel et chaud pastiche des toiles exposées, c'est la fête de Rubens avec ses nymphes aux chairs généreuses ou ses Vierges auréolées, c'est la superbe de Van Dyck, le manteau noir d'Antonio Moro, et la feuillée de Ruysdaël, et les fruits de Fyt, et une *Léda* italienne, et l'intimité campagnarde de Potter, de Teniers ou d'Ostade. » (VIRGILE JOSZ, *ibid.*)

WATTEAU
Etudes de têtes (sanguine)
(British Museum)

divergences de détails entre l'ouvrage du graveur et le tableau de Watteau tel qu'il nous apparaît dans les collections de l'ancien kaiser aussi bien que dans le fragment, dit également de l'*Enseigne*, actuellement chez M. Léon Michel-Lévy. M. Alfassa, qui a vu l'*Enseigne*, coupée en deux parties du Palais Royal de Berlin, ainsi que le fragment dépareillé de la « réplique » Léon Michel-Lévy, en conclut qu' « il est à peu près certain que [la gravure] n'a pas été faite directement d'après l'original, mais *d'après une copie réduite*. Il existe, en effet, dans la collection de M. Edgar Stern, une copie de l'*Enseigne* qui vient de la vente Secrétan (1889). Cette copie a les dimensions de la gravure et coïncide avec celle-ci dans tous ses détails ; elle est attribuée à Pater, et a tout l'air, en effet, d'être de sa main. On s'explique très bien son utilité. L'original étant fort encombrant. Julienne aurait commandé à Pater, avec lequel il était en rapports, cette réduction qu'Aveline put emporter chez lui et copier exactement » (1).

Les partisans de l'authenticité de l'*Enseigne* coupée en deux parties appartenant aux collections allemandes et ceux de l'authenticité du fragment appartenant à M. Lévy sont là-dessus d'accord : la gravure d'Aveline et la copie de Pater (actuellement à M. Edgar Stern) « concordent de la façon la plus absolue » (2).

Ce témoignage étant admis sans conteste il y a lieu de rechercher : 1° ce que devint l'*Enseigne* originale de Watteau, à sa sortie du cabinet de Julienne ; 2° quelle est celle des deux œuvres qui se rapproche le plus par les détails aussi bien que par l'ensemble de la gravure d'Aveline et de la copie de Pater ?

Sur le premier point, il est établi qu'en février 1744, date à laquelle Gersaint rédigea le catalogue de la vente du cabinet de

---

(1) Paul Alfassa : *ibid.*

(2) *Le Watteau de Berlin n'est pas un vrai Watteau* (*Le Matin*, numéro du 5 mars 1910).

feu M. Quentin de Lorangère, l'*Enseigne* existait encore chez M. de Julienne (1). En 1767, pourtant, quand le cabinet de M. de Julienne fut dispersé à son tour, ce fameux *plat-fond* avait disparu. Toutefois, nous apprenons (par une lettre du marquis d'Argens à Frédéric II, datée d'octobre 1760) que l'*Enseigne* se trouve avoir pris dès lors le chemin de la Prusse. Elle est à Charlottenbourg, dans la collection privée de Frédéric. Là-dessus la lettre de d'Argens est formelle : « *Vous savez déjà, sans doute, Sire, que l'on* [les Autrichiens] *n'a pas causé le moindre dégât à Potsdam ni à Sanssouci. Quant à Charlottenbourg, on a pillé les tapisseries et les tableaux, mais, par un cas singulier, on a laissé les trois plus beaux,* LES DEUX ENSEIGNES DE WATTEAU *et le portrait de cette femme que Pesne a peint à Venise.* » Les *deux Enseignes!* D'Argens, précis jusque dans le détail, insiste sur ce point qu'il y a *deux Enseignes!* Et effectivement il y en a bien deux puisque l'*Enseigne* actuellement au palais impérial de Berlin, se trouve ne pas être autre chose qu'un seul et même tableau coupé par le milieu (2). Frédéric aurait fort bien pu acquérir ce tableau de Julienne aussi facilement que d'autres ouvrages du même maître, le merveilleux *Embarquement pour Cythère*, par exemple.

Cette date de 1760, citée par le marquis d'Argens, laisse ainsi à penser que l'*Enseigne*, disparue du cabinet de Julienne depuis un certain nombre d'années, se trouvait, lors du passage des Autrichiens, à Charlottenbourg.

Mais, ici, les partisans du fragment dit également de

---

(1) Gersaint écrit alors : « M. de Julienne le possède actuellement (cet ouvrage) dans son cabinet. »

(2) « MM. Leprieur et Jean Guiffrey, qui ont pu voir les tableaux hors de leurs cadres et rapprochés, me disent qu'on voit nettement de près la trace des trois lés qui composaient la toile primitive, et que ces lés se correspondent d'un morceau à l'autre. » (PAUL ALFASSA : *ibid.*) Frédéric (il l'écrivait lui-même à Rothenbourg en 1744) cherchait des « pendans » pouvant s'adapter par les dimensions à ses appartements. C'est afin de ménager ces « pendans » que l'*Enseigne* aurait été coupée en deux.

l'*Enseigne* appartenant à M. Léon Michel-Lévy apportent un témoignage qu'ils prétendent absolument contradictoire.

Edmond de Goncourt découvrit, en effet, vers 1875, « le catalogue de la vente d'un curieux de marque du XVIIIe siècle, l'abbé Guillaume, dont la collection avait été dispersée en 1769 ». « Or, ajoute M. Babin, le n° 209 y était ainsi désigné : *Un tableau sur toile par Watteau, qui formait un des côtés du tableau de Gersaint représentant un peintre qui fait encaisser des tableaux* » (1). Ce tableau, qui passait en vente à Paris en 1769, ne pouvait donc être le même que l'un des deux fragments signalés par d'Argens, en 1760, comme existant à Charlottenbourg. Acheté alors par un inconnu, ce fragment de Paris, qui devint dès lors une moitié d'*Enseigne* tout à fait différente de l'autre, ne reparaît plus en public que beaucoup plus tard, du 28 mai au 1er juin 1850, époque à laquelle eut lieu la vente de la collection du peintre et sculpteur Auguste, ancien pensionnaire de Rome (2). Acquis par le baron Schwiter, le fragment de cette seconde *Enseigne* devint, à la vente de ce dernier, en 1886, la propriété de M. Léon Michel-Lévy. C'est chez cet amateur que cette œuvre se trouve aujourd'hui. On sait que son existence a soulevé toute une polémique tendant à laisser penser que la véritable, la seule *Enseigne* authentique était non pas celle des collections privées de l'ex-empereur allemand, mais bien celle provenant de la vente de l'abbé Guillaume.

C'est ici que les défenseurs de l'*Enseigne* complète de Berlin sont intervenus. Elucidant le second point d'un débat que tant d'auteurs avaient essayé d'éclaircir, ils n'ont pas eu de peine à démontrer que l'ouvrage des anciennes collections impériales se rapprochait infiniment plus de la gravure d'Aveline que le fragment Léon Michel-Lévy. A cela, les partisans de la moitié

(1) M. Gustave Babin : *L'Illustration* (1910).

(2) Sur « Auguste », voir la remarquable étude de M. Charles Saunier (*Gazette des Beaux-Arts*, 1910).

d'*Enseigne* de Paris répliquent que les deux moitiés de l'*Enseigne* de Berlin ne concordent pas non plus tout à fait avec la gravure. Sans doute ! Mais, si la gravure d'Aveline a été faite d'après la copie par Pater appartenant à M. Stern, l'argument ne tient plus !

Nous ne nous étendrons pas ici sur cette controverse. Pendant une dizaine d'années, celle-ci ne prit guère d'ampleur ; mais, en 1910, à propos de l'inauguration de l'Exposition d'art français du XVIIIe siècle organisée dans la capitale de la Prusse, les partisans de l'une ou l'autre thèse ranimèrent la discussion. Il n'est point, en cette circonstance, de petit ou de grand critique, qui ne dît en bien ou en mal son mot dans les journaux. Il faut avouer pourtant, et avec justesse, qu'en dernier lieu, le débat, bien grossi, souvent dénaturé, se localisa entre MM. Paul Alfassa, partisan des tableaux de Berlin, et André Maurel, partisan du fragment de Paris. Le premier, M. Paul Alfassa, fit une démonstration troublante ; M. Maurel répondit avec bon sens et vigueur ; enfin suivit une réplique conciliante de M. Alfassa (1). De part et d'autre, l'on voulut bien reconnaître les mérites des ouvrages rivaux ; et s'il est vrai que Louis de Fourcaud, lors de l'exposition, en 1900, du fragment L. Michel-Lévy avait écrit déjà : « le panneau de M. Michel-Lévy accuse tous les caractères d'un original enlevé en pleine verve... », l'on eut la satisfaction d'entendre M. Armand Dayot, tout en déclarant que le tableau de Berlin « s'enveloppe d'une couleur grise et glacée », admettre que ce tableau présente, malgré tout, bien de la beauté. Pour M. Alfassa, qui ne cessa avec l'éloquence la plus persuasive de défendre le tableau impérial, il ne manqua pas de présenter, en

---

(1) Consulter : PAUL ALFASSA, l'*Enseigne de Gersaint* (Jean Schemit, 1910) ; ANDRÉ MAUREL, l'*Enseigne de Gersaint*, étude sur le tableau de Watteau, son histoire, les controverses, solution du problème (Hachette, 1913) ; PAUL ALFASSA, « A propos d'un livre récent sur l'*Enseigne* de Gersaint ». (Extrait du *Bulletin de la Société de l'Art français*, 4e fascicule, 1913. Il y a lieu de consulter encore : ALVIN-BEAUMONT : *Un problème d'art : Watteau en Allemagne ; étude sur l'*Enseigne *de Gersaint* (Paris, 1910).

WATTEAU
La leçon de musique
Collection Wallace, Londres

faveur de ce dernier, les meilleurs arguments. « C'est, dit-il, un tableau merveilleux, la suprême fleur du génie. Pour la franchise, la décision de la facture, pour la beauté de la couleur, pour le mystère d'une poésie obtenue avec les éléments les plus simples, il tient dans l'œuvre de Watteau une place analogue à celle que tiennent, dans l'œuvre de Rembrandt ou de Velazquez, le *Portrait de famille* de Brunswick ou les *Menines.* »

Cela ne veut pas dire, ajoute, dans un véritable esprit de conciliation, le même auteur, « que le fragment de la collection de M. Michel-Lévy ne soit pas de Watteau. Je n'y reconnais pas les caractères de l'art de Watteau à l'extrême fin de sa vie. *Mais que ce soit un tableau plus ancien laissé inachevé, quelque chose comme une première pensée de la grande* Enseigne, *cela n'est pas absolument impossible* ». Virgile Josz, qui a tant aimé Watteau et qui l'a étudié si passionnément, était de cet avis. C'est, disait-il, sans conteste un fragment de la première version, très libre, très franche, très ardente et chaude de l'enfantement, un peu brutale même, qui est resté en France. » Et, dit-il, en étudiant l'autre *Enseigne*, la grande, celle que le marquis d'Argens vit chez Frédéric : « une réplique est à Berlin... ». « Une réplique ! » il ne dit pas « un faux », comme tendent à l'insinuer les trop bouillants défenseurs du fragment de Paris !

Les répliques sont au reste nombreuses dans l'œuvre du maître. Ainsi pensent ceux qui ont comparé les divers *Contrats* ou *Fêtes de village*, et l'on ne voit pas pourquoi Watteau, qui a fait deux *Embarquements*, n'aurait pas fait deux *Enseignes*.

CHAPITRE IX

Séjour a Londres. — Relations et amitiés : Mercier, Baron et Richard Mead. — Succès de Watteau en Angleterre. — Ses œuvres dans les collections et les musées anglais. — Les ouvrages de Watteau en Allemagne.

Vers l'automne de 1719, Watteau, qui toujours languissait dans Paris, eut quelque idée d'aller en Angleterre. Il coucha une nuit à Calais, à l'auberge du *Dessein* ou à celle du *Lion d'or*, la même où l'abbé Prévost viendra avec des Grieux. Le lendemain, il était à Douvres, et de là, par quelque coche du genre de celui dont Hogarth nous a, dans une planche burlesque, montré le plaisant départ, Watteau gagna Londres.

Ce qu'était le vieux Londres, dans le temps que notre Flamand de France y vint chercher quelque diversion à son mal et à son ennui, il faudrait se l'imaginer brièvement. Et d'abord Chelsea, Greenwich, Southwark étaient des villages bâtis autour de la ville ; le Temple avait déjà ses jardins ; et, dans Ely Place, il fallait voir que d'abondantes roses, blanches et rouges comme celles d'York et de Lancastre, ornaient les parterres.

Watteau logea-t-il, comme la plupart de ses compatriotes d'alors, à Spitalfields, proche Whitechapel, lieu où s'étaient réfugiés les huguenots, ou bien à la *petite France*, quartier que connaissaient bien les artistes d'alors installés à Londres : Laguerre, le peintre qui a peint à Bleinheim le *Triomphe de Marlborough* ; Nicolas Dorigny et Bernard Baron, graveurs ;

Philippe Mercier, également graveur et élève d'Antoine Pesne. Cela, il est difficile de l'établir ; mais, une chose au moins est certaine, c'est que le Londres d'alors, complètement relevé de l'horrible peste et de l'affreux incendie de 1666, l'intéressa prodigieusement. A Londres il y avait ce qu'il n'y a pas à Paris : un port déjà puissant. Au delà de Saint-Paul, de la Tour, au bord des quais, vers Southwark et avant Greenwich le regard du peintre connut l'animation des navires, le mouvement marchand que la marine mondiale, en remontant la Tamise, à travers les pommiers du Kent, apportait aux entrées de la ville. Et lui qui était un musard des Flandres, un curieux de Paris, il ne tarda pas d'être le badaud de Londres, le *cockney* avide de spectacles, friand de scènes populaires, cherchant, au hasard, les motifs burlesques à tenter le crayon. Tantôt avec Philippe Mercier, sa femme et leurs enfants (1), ils s'en vont du côté de Chelsea ou de Battersea, vers la rive où il y a des arbres ; et là, tandis que les enfants jouent au cheval ou à la raquette, que Mme Mercier se place auprès de son mari, Watteau fixe à grandes lignes les traits des uns et des autres. Une estampe de Mercier conservée au British Museum, l'une des meilleures que l'élève de Pesne ait gravées, reproduit, d'après Mariette, cette « légère esquisse », et feu M. Heseltine eut longtemps chez lui, dans ses admirables cartons de Queen's Gate, un petit crayon de tête de Mme Mercier.

Mais quand Jean-Antoine ne s'en va pas, avec les Mercier, vers les vertes prairies, les gras pâturages que Crome et Constable peindront si bien par la suite, il s'en va avec quelque Anglais qu'il a rencontré, on ne sait où, chez Bernard Baron, le graveur du *Pillement de village*, chez Richard Mead,

---

(1) PAUL MANTZ écrit : « D'après Walpole, ce n'était pas un miniaturiste mais un Philippe Mercier, né à Berlin en 1689 et élève de Pesne ; il travaillait un peu dans le ton de Watteau, *a little of Watteau,* dit Walpole. » VIRGILE JOSZ ajoute : « Mercier peignait aussi, et nous pouvons juger de son talent par l'*Escamoteur* de la collection La Caze, ce petit tableau du Berlinois que le Louvre si bravement continue à donner au peintre de l'*Indifférent.* »

le médecin-amateur ? Et lui, et Arthur Pound, un Anglais encore qui a un beau talent de buriniste (1), ils s'en vont en riant et parlant par les rues. C'est Mercier, c'est Pound, des *cockneys* de son allure, qui ont mené Watteau un peu partout dans Londres.

Tel croqueton de l'ancienne collection Heseltine, tel frottis venu de la riche réserve de miss James, tel dessin comme celui du British Museum où il y a deux gracieuses têtes de jeunes filles, de petites *maids* en bonnet et fichu croisé, sans doute roses et un peu poupines, témoignent assez que Watteau savait bien, durant le temps de son séjour à Londres, utiliser l'imprévu.

J'imagine qu'avec Pound, avec Mercier et d'autres, Jean-Antoine, passionné comme toujours des mimes et des acteurs, vint se camper, pour un schelling à peine, devant les tréteaux de Drury Lane et de Lincoln's Inn. Et là, il revit Arlequin, il revit Pantalon, et Géronte, et Pancrace, et Lélio, ses beaux personnages d'Italie ! Mais à la foire de Southwark, cette étonnante kermesse où l'on se rendait par bac en coupant la Tamise, soit en passant par ce pont chargé (comme celui de Notre-Dame à Paris où était Gersaint) des maisons étagées que peindra Samuel Scott un jour, il s'en va vers ses chères marionnettes chimériques, vers les pupazzi des théâtres forains dont il aime à retrouver, dans le vent léger, dans le brouillard de suie venu des navires, le dos gibbeux, la marotte et l'habit à paillettes.

En revenant, par le pont ou le bac, sur la rive gauche de la Tamise, depuis la haute colonne du Monument, le prodigieux marché aux poissons de Billingsgate où s'entassent les plus étonnantes agglomérations de saumons, de turbots, de homards, de morues, de soles et d'anguilles qu'aucun Snyders ait jamais peintes, Watteau, Pound et Mercier gagnent le Temple, Charing

---

(1) C'est Pound qui a gravé un portrait de Mead. C'est lui aussi qui gravera le portrait caricatural de l'empirique Misaubin, dessiné par Watteau.

WATTEAU
Fête champêtre
(Dulwich Gallery)

Cross, là où se dressait le pilori par-devant lequel le shériff vient, quand il le faut, présider aux sentences, et, de Charing Cross, ils arrivent à Cranbourne Street, entre Leicester et Soho. C'est là, dans Cranbourne Street, au coin de Cranbourne Alley, par-devant la vitrine de maître Ellis Gamble, que Watteau apprend cette typique histoire : un jour, maître Ellis vit un couple singulier entrer dans sa boutique : un homme grand, timide, d'aspect assez pauvre, accompagné d'un gamin à la figure ronde, aux yeux vifs, aux traits de fille, qui avait quinze ans peut-être. C'était un père qui venait mettre son fils en apprentissage. Ce fils avait le goût du dessin ; c'était un observateur aigu, un travailleur acharné ; bientôt les leçons de l'orfèvre Gamble ne suffirent plus à le satisfaire ; et, puisqu'il y avait, en ce temps-là, dans Londres, un peintre très réputé, homme chargé d'honneurs, sir James Thornill, chevalier, « sergeant-painter » du roi Georges et bientôt membre du Parlement pour le bourg de Weymouth, l'apprenti n'hésita pas : il se faufila à ses cours. Et, comme c'était un *boy* entreprenant, plein d'humour et de sensibilité, il ne prit pas que des leçons au chevalier Thornill, mais aussi il lui prit sa fille ; et c'était demeuré une chose plaisante que cette escapade de la petite Jane Thornill et de ce garçon orfèvre, destiné à devenir, sous le nom de William Hogarth, le génial satirique, le plus grand des maîtres qu'on ait vus, depuis Callot, dans l'art du pittoresque et de l'observation.

Ce sir James Thornill, qui était un bien officiel et ennuyeux peintre, était tout puissant à Saint-James. Est-ce lui qui obtint pour Watteau, comme le veut John W. Mollett, cette commande faite au Français, par le roi, de quatre panneaux curieux : deux *Fêtes champêtres*, le *Pourceaugnac poursuivi par les apothicaires* et l'*Arlequin et Pierrot*, aujourd'hui au palais de Buckingham ? Cela n'est rien moins que sûr. Le Hanovrien, le lourd prince, qui était venu, d'Osnabrück, comme descendant des Stuarts, pour régner en Grande-Bretagne et protéger les whigs, n'était pas un

Allemand de l'acuité de Frédéric ; et ce n'étaient pas ses maîtresses, deux Allemandes aussi, dont l'une devint comtesse de Darlington et l'autre duchesse de Kendal, qui eussent été à même de goûter au délice de cette peinture.

Mais un homme, plus délicat, plus lettré et plus fin que tous les rois, se trouvait alors à Londres qui devint le protecteur et ami de Watteau. Cet homme était le vice-président de la Royal Society, du grand corps de savants fondé sous Charles II, l'ami de Newton et de Pope, le même qui accueillera, plus tard, Voltaire chez lui : Richard Mead lui-même. Walpole et Samuel Ireland veulent que ce soit pour consulter Mead que Jean-Antoine quitta Gersaint, Julienne, Paris et toute la gloire, passa l'eau et vint à Londres.

Mead n'aimait pas que la chirurgie et la médecine. « L'un de ses principaux mérites, a dit Voltaire qui l'a connu, était de savoir douter (1). » C'est dire assez que la satisfaction qu'il ne trouvait pas toujours dans les sciences, Mead la rencontrait dans les arts. Aussi vivait-il entouré de graveurs et de peintres. « Le docteur Mead, a écrit à ce propos Paul Mantz, avait des tableaux et il aimait à les faire graver. C'est probablement chez lui que Watteau rencontra Bernard Baron qui était en Angleterre depuis 1712. Il reste une trace de leur liaison : c'est un beau dessin à la sanguine que possède le British Museum et qui montre Baron occupé de son travail de gravure.» Parmi les œuvres de Watteau appartenant à Mead et que Baron a gravées, il faut citer les *Comédiens italiens* et l'*Amour paisible* (2).

En disant que Jean-Antoine était venu de France en Angleterre pour consulter Mead, Walpole et Samuel Ireland entendent-ils parler de la phtisie dont Watteau avait donné déjà des

---

(1) Lettre écrite par Voltaire, de Ferney (1er avril 1775), à Costa, médecin de l'hôpital royal et militaire de Nancy, qui avait traduit un ouvrage de Mead.

(2) *L'Amour paisible* est aujourd'hui à Potsdam, les *Comédiens* sont dans la collection Groult.

symptômes ? Cela n'est pas confirmé ; mais, ce qui, au moins, est sûr, c'est que le peintre, au lieu d'éprouver le soulagement qu'il attendait, ne vit qu'aggraver son état. Gersaint, là-dessus, est formel ; il écrit : « Le mauvais air qui règne à Londres à cause de la vapeur du charbon de terre dont on y fait usage et qui est fort dangereux pour les poitrinaires *fut* on ne peut plus pernicieux à sa santé précaire. »

Aussi, lui qui était accueilli, lui qui était fêté, lui qui était recherché par les artistes les plus connus, les amateurs les plus riches, voilà que, bientôt, il retomba dans sa langueur ! Il eut pourtant une dernière joie : c'est à la Christmas de 1720 ; et, là, au milieu de ses amis anglais qui avaient une si vive affection pour son génie et pour son art, sous les lanternes et les chandelles roses, devant le couvert chargé de gui, de branches de sapin et de houx, il goûta un final plaisir.

Mais bientôt, las des gens gorgés d'oie et de pudding, avec ses compagnons Pound et Mercier, il recommença à errer dans Londres. Les buveurs de gin de Covent Garden, les jolies filles qu'on voit, au Ranelagh et au Waux-hall, se dandiner, rire et parler très fort en passant et repassant devant les vieux gentilshommes galantins ; les partis de Hanovriens, Jacobites, whigs, tories, soldats et religieux allant d'un des bouts de la cité à l'autre, souvent se provoquant et se défiant de l'épée et du langage ; les quartiers de misère où les éclopés, les aveugles, les mendiants en quête d'un penny poursuivent le passant d'une voix aigre, Watteau, à nouveau, connut tout cela ; mais ce qu'il connut aussi une fois, dans Haymarket, au fond d'un petit cabaret de Panton Street où il était entré avec Pound et Baron, c'est, parmi les charlatans, gazetiers, pickpockets, musards et fugitifs qui étaient là, le fameux Misaubin. « C'était, a noté Mariette, qui a écrit sur ce drôle, un chirurgien français réfugié en Angleterre, grand charlatan... *Il* était misérable et périssait de faim. » Watteau, dans l'un de ces moments de vision funèbre qui étaient devenus

fréquents chez lui depuis qu'il voyait les médecins impuissants à le guérir, « dessina, écrit encore Mariette, cette charge [de Misaubin] dans un café pendant son séjour à Londres ». Ce ne peut être que là, en effet, dans ce cabaret à moitié bar, plein de relents de gin, de bière et de whisky, parmi des échappés de Newgate, des prostituées de maman Needham, des joueurs des plus bas tripots de Change-Alley, que le maître traça, ainsi que quelque vision infernale, ce « portrait du Docteur Misaubin, un docteur long comme une maladie, tenant de la main droite un tricorne d'où s'échappe le long crêpe dans lequel Hoffmann fera trébucher le conseiller Krespel ; tout autour du maigre docteur, des tombeaux, des sarcophages et un terrain semé de têtes de morts... » (1). Cette vision macabre, esquissée au fond d'un mauvais lieu, parmi d'infâmes comparses de la misère et de l'alcool, Pound, Arthur Pound la voit grandir, s'achever, scintiller à ses yeux comme une pièce rare, une exception tragique dans l'œuvre radieuse du maître ; et, s'en saisissant, il l'emporte, enthousiasmé, l'étudie, y revient, et, toujours obsédé, longtemps, longtemps après, en 1739, il la grave avec fidélité et application.

Mais cela, sans doute, c'est la dernière œuvre, le dernier coup de crayon de Watteau en Angleterre. Le dur hiver, les lueurs des chalands perçant le brouillard épais de la Tamise, l'horrible vent, le frisson du mal, le spleen, non d'un autre été passé avec Baron et les Mercier sous les pommiers de Chelsea ou de Battersea, mais sous les saules si fins, les peupliers si délicats de France, finissent par l'obséder, le fatiguer, le peiner à un point qui l'accable. Avec cela, comme pour doubler encore le mal physique et moral, lui parvient, à peine dix ou douze jours après la fête de Christmas, la nouvelle du plus affreux des deuils : son père, Jean-Philippe Watteau, le maître couvreur, l'ancien de son métier, était mort le jour de l'Epiphanie de l'année 1720

(1) Ed. de Goncourt.

WATTEAU
La leçon d'amour
(Galerie royale, Berlin)

et avait été, le lendemain 7 janvier, inhumé dans l'église Saint-Jacques à Valenciennes.

Encore qu'on ait peu de détails sur la fin de son séjour à Londres (1), il faut penser que Watteau, en raison de sa souffrance et de ses chagrins, ne songea bientôt plus qu'à rentrer dans son pays.

Un dessin allégorique intitulé le *Naufrage*, gravé par Caylus, fait, avec une sorte d'humour attendrissant, allusion à ce retour. Le peintre, dans ce dessin, s'est représenté lui-même au milieu d'une embarcation ballottée par les flots. Un château, qu'on ne désigne pas bien (peut-être celui de Douvres), s'élève au bord du rivage ; et, tandis que, d'un côté de la feuille, Neptune en personne semble apaiser la mer avec son trident, de l'autre divers personnages en habits français, Caylus et peut-être Julienne, tendent les bras au peintre et le rappellent dans sa patrie (2).

Watteau — ce détail comme tant d'autres de sa biographie est demeuré dans l'ombre — revint-il de Londres seul ou accompagné ? On ne le sait pas bien, mais la Rosalba, en écrivant, dans son *Diario*, à la date du 21 août 1720, ces mots significatifs : « *Vu M. Vateau et un Anglais* », peut donner à entendre que l'artiste, bien que revenu à Paris, ne cessa pas de demeurer en rapport avec ses amis et compagnons d'outre-Manche.

Les artistes et amateurs anglais, hommes cultivés, avertis, avides des choses et des gens de France, ne perdirent pas de longtemps le souvenir de ce long, triste et singulier peintre qu'ils avaient vu, jadis, chez Baron, chez Mercier ou Mead, frileux, enveloppé de foulards, coiffé d'une perruque à boucles et dont le

---

(1) Voir pourtant : HORACE WALPOLE : *Anecdotes of painting* (Londres, 1761) ; *A picturesque tour through Holland, Brabant and part of France*, by SAMUEL IRELAND (London, 1790), et le travail de M. CELLIER sur « Watteau en Angleterre » (*Revue agricole, industrielle, littéraire et artistique de Valenciennes*, 1868).

(2) Dessin reproduit dans l'ouvrage suivant de M. SIDNEY COLVIN : *Drawings of the old masters in the university galleries and in the library of Christ church* (Oxford, 1907, tome 3).

souffrant regard, les saillies aiguës, le génie pictural les avaient laissés fascinés.

Caylus, en écrivant que Watteau fit, en Angleterre, « des affaires du côté de l'utile » et Gersaint en ajoutant que c'est en Angleterre que le peintre « commença à prendre le goût pour l'argent » (goût qui, chez lui, devait être bien modéré !) laissent assez supposer le succès qu'il eut dans cette nation.

« Le goût des tableaux de Watteau est un vieux goût de l'Angleterre, et, dit Goncourt, un goût qui a toujours persévéré ». Cela est si vrai que le comte de Rothenburg, envoyé de Prusse à Paris, vers 1744, en écrivait déjà à son maître : « Les tableaux que vous désirez sont fort difficiles à trouver, tous les ouvrages que Watteau a faits sont presque tous en Angleterre où l'on en fait un cas infini. » Ce goût-là, si vif, si français, cet attachement si rare des Anglais envers un étranger n'ont rien que de naturel, et Charles Blanc a raison qui souligne à quel point des œuvres comme les *Caprices* de Shakespeare, les *Mémoires* de Grammont, les contes si fins et si gais d'Hamilton avaient préparé à cette vogue dans la haute société britannique (1). Les tableaux du peintre des Fêtes galantes, dès le commencement de cette seconde moitié du XVIIIe siècle, étaient recherchés fiévreusement à Londres. Et cela était tel, cette fureur était si vive qu'un amateur, ne pouvant arriver à découvrir un original de l'artiste, demanda naïvement un jour à sir Joshua Reynolds si cette absence des ouvrages de Watteau provenait de ce que les Anglais fissent peu de cas des tableaux de ce maître ? « Plût à Dieu, répondit Reynolds, qu'il en fût ainsi et qu'ils voulussent bien me les laisser, car j'adore Watteau ; il unit dans ses petites figures la touche spirituelle de Velazquez au coloris de l'école vénitienne » (2).

---

(1) Ch. Blanc : *Les peintres des fêtes galantes.*
(2) Goncourt : *Catalogue raisonné.*

Lawrence, Bonington, Turner, les peintres, ont tous partagé cet avis. « Watteau, dit Virgile Josz, non sans vérité, aura été le plus grand maître à peindre des Anglais. » Et, non loin de là, il ajoute : « On n'imagine pas le succès qu'eut immédiatement Watteau en Angleterre et l'inquiétude avec laquelle, pendant tout le XVIIIe siècle, on ne cessa de rechercher ses moindres productions. » Cette recherche persévéra au siècle suivant et elle dura si bien que, les 20 et 22 juin 1891, quand MM. Christie, Manson et Woods vendirent aux enchères, à Londres, la magnifique collection de miss James, les amateurs du Royaume-Uni se disputèrent à prix d'or les deux tableaux et les soixante-quatorze dessins portés au catalogue (1).

Beaucoup, parmi ces dessins, sont allés au British Museum où j'ai dû à l'obligeance de M. Laurence Binyon de les connaître ; d'autres ont abouti chez J. P. Heseltine, esq., et chez plusieurs autres amateurs de Londres. Chez M. Heseltine, l'auteur de ce livre a vu, en 1909, indépendamment des sujets cités déjà, notamment du croquis de la tête de Mme Mercier, l'original du portrait de Nicolas Vleughels tel qu'il est reproduit dans le recueil des *Figures de différents caractères*, une étude de soldats pour les *Fantassins en marche* du musée de Glasgow, des croquis pour des mains, des têtes et des costumes, des profils de petits Turcs et de garçonnets (2).

Pour ce qui est des peintures du maître actuellement en Angleterre, il faut toutes les voir. Si l'on tient compte des ouvrages exposés aux musées de Glasgow (*Halte d'armée*), de Dublin (*Fête de Fiançailles*), d'Edimbourg (*Le dénicheur de*

---

(1) Voir : CARPENTIER : *Catalogue des 74 dessins de Watteau appartenant à miss James.* Les deux tableaux étaient : l'*Occupation selon l'âge* et l'*Accord parfait.*

(2) Les meilleurs des dessins de la collection Heseltine ont reparu, pendant l'hiver 1909-1910, à l'exposition de la Grafton Gallery. A consulter : *Drawings by F. Boucher, Fragonard and A. Watteau in the collection of J. P. H. (Heseltine). Reproduced by the autotype company* (London, 1900). Depuis, la collection a été dispersée.

moineaux, Fête champêtre), de Dulwich (*Bal sous une colonnade, Fête champêtre*) et surtout dans les collections privées et publiques de Londres, on peut dire qu'il est peu de pays, la France comprise et l'Allemagne exceptée, où Watteau soit représenté aussi bien.

Parmi les collections privées londoniennes, la collection royale de Buckingham-Palace, où se peuvent admirer, en plus de la *Surprise*, de l'*Arlequin* et du *Pourceaugnac*, d'autres œuvres de petit cadre, est parmi les plus riches ; mais chez lord Murray, chez lord Seymour, chez M. Fitz William, chez le duc de Devonshire, Watteau brille encore dans des pages moindres ; et il faut l'aller voir, toujours lumineux et toujours tendre, dans de radieuses toiles de son art le plus fin, chez le baron Alfred de Rothschild (la *Sérénade italienne*), chez sir Julius Wernher (la *Gamme d'amour*), chez le duc de Wellington, à Aspley-house (une *Fête de cour*), dans les scènes de musique de Stafford-house (chez le duc de Sutherland) toutes légères et mignonnes, enfin dans ce princier palais de Doughty-house, situé à Richmond, au-dessus de la terrasse qui domine l'un des plus verdoyants paysages des bords de la Tamise. Là, parmi l'une des agglomérations de peintures les plus belles du monde, s'offrent, sous la signature du peintre, deux petites figures vues à la lumière d'une chandelle ; l'éclairage en est heureux et ils sont bien ravissants, la jolie futée penchée sur un cahier de musique et le garçon debout qui suit, en chantant, par-dessus son épaule ! (1).

Tant de chefs-d'œuvre assemblés de l'artiste français témoignent assez de quel culte durable les collectionneurs et artistes de Londres continuent d'entourer la mémoire de l'ami de Richard Mead, de Pound et de Mercier ; mais sir Richard

---

(1) *La lecture à la chandelle*, sur toile.

WATTEAU
Le rendez-vous de chasse
(Collection Wallace, Londres)

Wallace et lady Richard Wallace, en léguant à leur pays les merveilleux joyaux de leur collection privée, ont permis à l'Angleterre de se réclamer plus hautement encore de Watteau. Qui n'a passé au moins un jour dans cet étonnant palais d'Hertford-house, parmi la profusion des chefs-d'œuvre de tous les peintres, ne peut savoir ce que le sentiment éclairé, l'intelligence et le goût d'un amateur exceptionnel ont pu réaliser dans les arts. Dans la partie française de la collection Richard Wallace, Watteau c'est vraiment le grand et le divin maître (1).

Si l'on sort de France et d'Angleterre et qu'on aille chercher ailleurs, en Europe, des spécimens de l'art de Jean-Antoine, on en trouvera d'excellents à Vienne (Galerie du Belvédère), à Bruxelles (Galerie d'Arenberg), à Madrid (Musée du Prado), à Saint-Pétersbourg (Galerie de l'Ermitage et Palais d'Hiver) ; mais à côté de l'Angleterre et de la France, il est un pays où Watteau, dans l'école française, apparaît souverain au-dessus des autres ; et ce pays c'est l'Allemagne. A Cassel, à Königsberg, à Dresde, des *Réunions*, des *Divertissements* et des *Conversations* (ceux de Dresde sont de tous points exquis) font triompher la grâce, le charme et le sentiment du Français ; mais les Watteaux du musée royal de Berlin, ceux de l'ancien Palais Impérial allemand, les Watteaux de Potsdam ne sauraient être négligés un instant : de l'*Embarquement pour Cythère* à l'*Enseigne* de Gersaint, en passant par les *Comédiens français*, *Iris*, la *Leçon d'amour* et l'*Amour paisible*, ils s'imposent et brillent à côté de n'importe quel autre des chefs-d'œuvre de la peinture.

Vers 1744, vingt-trois ans après la mort de Watteau, les mar-

---

(1) *The music lesson* (« Pour nous prouver que cette belle »), *Gilles and his family* (« Sous un habit de Mezzetin »), *Harlequin and Columbine* (« Voulez-vous triompher des belles? »), *The Champs-Elysées, Les Amusements champêtres, The Fountain* (« La Cascade »), *The music party* (« Les charmes de la vie »), *The halt during the chase* (« Le Rendez-vous de chasse »), *A Lady at her Toilet* (« La Toilette »), voilà les œuvres de Watteau exposées au palais d'Hertford-house. Voir : *Catalogue of the Oil Paintings and Water colours in the Wallace collection* (London, 1909).

chands et collectionneurs parisiens les plus réputés, notamment Gersaint et Julienne, ne furent pas peu surpris de voir rôder, autour des ouvrages du peintre qu'ils avaient eu tant de peine à rassembler, un singulier homme à l'accent tudesque, épris de ces chefs-d'œuvre et qui faisait sonner haut son argent et ses titres. Cet homme — on le sut bientôt — n'était autre que Rothenburg, envoyé de Frédéric, électeur de Brandebourg et roi de Prusse. Ce Rothenburg était un drôle avisé qui avait juré de peupler de tableaux choisis les palais royaux de Potsdam, de Rheinsberg, de Sans-Souci et de Charlottenbourg. Aux saillies de La Mettrie, aux poèmes de Voltaire, aux bouffonneries de Pöllnitz, aux obscénités de Fredersdorf, aux plaisanteries d'Algarotti, à toutes les passades du roi avec des tambours et avec des flûtistes, le comte, dûment stylé par son maître, avait rêvé du plus plaisant et radieux décor peint. Knobelsdorf, un homme de chez lui, et deux Français, Petit et Mettra, des agents à ses ordres, le secondent dans cette tâche.

C'est aidé de ces auxiliaires adroits, de ces rabatteurs de confiance qu'opère le Prussien. Un jour, il acquiert, de Julienne, le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre : le *Pèlerinage à l'Isle de Cythère*, et qui sait si ce n'est pas lui aussi — le Rothenburg — qui, pour répondre au désir de son maître, achète — à la suite de quel mystérieux marché avec Julienne ? — la fameuse *Enseigne* actuellement à Berlin, au Palais Royal ?

A sa sœur, la margrave d'Anspach, le vainqueur de Molwitz, de Friedberg et de Breslau, laissant un peu ses canons, dans un de ses billets les mieux tournés, confie à ce propos ses préférences : « Vous me faites, lui dit-il, trop de grâce de penser à Rheinsberg. Tout y est meublé, et il y a deux chambres pleines de tableaux. Les autres sont en trumeaux de glace et en boiserie dorée et argentée. *La plupart de mes tableaux sont de Watteau ou de Lancret*, tous deux peintres français de l'école de Brabant.» Il en est de même à Charlottenbourg où le marquis d'Argens

écrit nettement qu'il y a les « deux enseignes de Watteau » (1). Et, de même, à Potsdam et à Sans-Souci ! La correspondance entre le roi et son envoyé est, à ce propos, intarissable. « Vous tâcherez, écrit le souverain à Rothenburg, d'avoir, avec les deux tableaux de Watteau dont vous êtes en marché, encore un tableau du même maître, mais qui soit d'un travail exquis et de la même grandeur que les deux autres. » Frédéric, cela se voit et nous le savons par l'*Enseigne*, aimait les « pendans ». Rothenburg lui en cherchait. « J'étais, dit-il, en marché pour deux pendans, mais on me les voulait vendre 8,000 livres. » Mais, là, Frédéric se récrie. « Le prix de 8,000 livres qu'on vous a demandé des deux tableaux de Watteau, se plaint-il à son envoyé, est exorbitant... » Cependant, du côté de Rothenburg, tout s'arrange. Il a enfin acheté un Watteau qui est admirable ; il en envoie l'estampe à son maître avec ces mots : « Il ne coûte à Votre Majesté que 1,400 livres qui sont de notre monnaie 350 et quelques écus. » Et, après ce Watteau-là, c'en est un autre, et un autre et un autre encore ! Le 11 septembre 1765, c'est toute une « caisse de tableaux contenant des Watteau » (*note de Rothenburg*) qui part de Paris pour la Prusse.

Ces Watteaux, ramassés, çà et là, par Knobelsdorf, Rothenburg, Mettra et Petit, étaient-ils tous authentiques ? Longtemps avant cette date, dès 1742, Voltaire, qui connaissait bien le cabinet de Frédéric, osa l'un des premiers émettre des doutes. De

(1) Voir : MATTHIAS ŒSTERREICH : Description de la collection du roi de Prusse, 1 vol. in-8° (Berlin, 1774). SEIDEL : *Gemälde alter Meister beim Kaiser von Preussen*, et, du même l'ouvrage traduit en français par MM. P. VITRY et J.-J. MARQUET DE VASSELOT (1900) : *Les collections d'œuvres d'art français du XVIIIe siècle appartenant à S. M. l'Empereur d'Allemagne*. Enfin, les travaux suivants, traitant de la présence de Watteau dans les divers musées allemands : CH. EPHRUSSI : *Gazette des Beaux-Arts* (année 1884) ; EMILE MICHEL : « Les Musées de Berlin et Fréderic II » (*Revue des Deux-Mondes*, 1er semestre 1882) ; ANTONY VALABRÈGUE : l'*Art français en Allemagne* (Paris, 1895) ; PAUL ALFASSA : « l'Exposition d'art français du XVIIIe siècle à Berlin » (*Revue de l'art ancien et moderne*, 1910) ; L. DUSSIEUX : *Les Artistes français à l'étranger* (Paris, 1856) ; THIÉBAULT-SISSON, le *Temps*, 11 février 1912 ; EDMOND PILON : *Pèlerinages de guerre ; les tableaux français du roi de Prusse* (Paris, 1917).

Bruxelles (février 1742) il s'en ouvrit de cette façon dans la lettre suivante à Moussinot : « *Comptez sur mon amitié, mon cher Abbé, quand il s'agira de faire valoir vos tableaux. Vous n'avez en ce genre que de la belle et bonne denrée. Le roi de Prusse aime fort les* Vataux, *les* Lancrets *et les* Pater. *J'ai vu de tout cela chez lui ; mais je soupçonne quatre petits Vataux qu'il avait dans son cabinet d'être d'excellentes copies. Je me souviens, entre autres, d'une noce de village, où il y avait un vieillard en cheveux blancs très remarquable* (1). *Ne connaissez-vous point ce tableau ? Tout fourmille en Allemagne de copies qu'on fait passer pour des originaux. Les Princes sont trompés et trompent quelquefois* (2).»

Le prêt, effectué par l'ex-Empereur, lors de l'Exposition Universelle de Paris en 1900, de quelques-uns des plus beaux Watteau, Pater et Lancret de ses collections, à son pavillon allemand, mais surtout la très complète et très belle exposition d'art français du XVIIIe siècle inaugurée à Berlin, dans les salles de la Pariser Platz, le 27 janvier 1910, témoignent assez de l'exagération de Voltaire qui, nous l'avons vu (3), ne rend pas justice à Watteau et ne conçoit guère Pater et Lancret — ce qui d'ailleurs est plus juste — que comme de frivoles petits peintres.

---

(1) Serait-ce la *Mariée de village* (tableau faisant partie des anciennes collections impériales) ?

(2) *Lettres de M. de Voltaire à M. l'abbé Moussinot son trésorier* (à la Haye et se trouve à Paris, 1781).

(3) Préface de ce livre.

WATTEAU
Bal sous une colonnade
(Dulwich Gallery)

CHAPITRE X

RETOUR DE LONDRES. — LE « RENDEZ-VOUS DE CHASSE » ET L' « ENSEIGNE ». — WATTEAU A NOGENT. — DERNIÈRES ŒUVRES. — JEAN-BAPTISTE PATER. — LES OUVRAGES RELIGIEUX. — LA MALADIE ET LA MORT.

S'IL est vrai que Watteau revint de Londres à Paris pour assister, le 22 juillet 1720, au mariage de Mlle de Brécey et de son cher Jean de Julienne (1), il ne dut pas être que médiocrement surpris de tout ce qui se passait alors dans le royaume. « Juillet, écrit Michelet, qui est épouvanté de tout ce qu'il a lu sur cela dans le *Journal* de Barbier, juillet fut un mois de terreur. » De Marseille, la hideuse peste, lentement, comme une gangrène, gagnait Montpellier, Aix, Avignon, montait par l'Auvergne, le Limousin, vers le cœur de la France. En peu de temps elle eût pu être à Paris. Mais là, c'était bien autre chose que la peste : la débâcle, le désarroi du Système, un effondrement tel qu'on n'en avait jamais vu de pareil dans aucune tentative financière. La banque de Law, de la rue Quincampoix, avait été transférée place Vendôme. Ce n'était plus là qu'une cohue de gens, naguère riches, ruinés, réduits à rien, se marchant les uns sur les autres, forcés, pour ne pas périr tout à fait de faim, de se faire rembourser, au lieu de trésors qu'ils attendaient, leurs pauvres petits billets de dix livres ! « Le 17 juillet au matin, dit

(1) Voir travaux de M. Albert Vuaflard indiqués par M. Alfassa (*op. cit.*). Egalement « Les premiers amateurs de Watteau en France », par EMILE DACIER (*Revue de l'art ancien et moderne,* juillet-août 1921).

Saint-Simon, il y eut une telle foule à la banque et dans les rues voisines, pour avoir chacun de quoi aller au marché, qu'il y eut dix ou douze personnes étouffées. » D'où tumulte, émeute, emportement des créanciers, arrivée des brigades du guet, d'un détachement des compagnies de la garde. Et le Law qui s'enfuit au Palais Royal ! Et le Régent, « plus pâle que sa cravate », écoutant, aux côtés de Dubois, le grondement populaire ; et tous trois, Law, Dubois, le Régent, affolés, claquant des dents, assistant, derrière les grilles, à la ruée du peuple sur le carrosse du financier, dont les roues cassent, les vitres volent brisées, avec fracas.

Dans le moment que cela a lieu, Watteau, pour le tendre et beau mariage qui — pendant l'émeute — aura lieu dans cinq jours, Watteau, en toute hâte, revient vers Paris. De retour de Londres, malgré la nouvelle de la mort de son père, la fatigue et la longueur du voyage, il « ose, dit Virgile Josz, se rejeter en pleine ville, avec ses épaules ployées, ses mains nerveuses, dans sa face pâlie ses pommettes fardées de rose sinistre ». Gersaint — toujours empressé, toujours fidèle — est allé le prendre à l'arrivée du coche de Calais, l'a ramené, tout empaletoqué et frileux et toussant malgré le grand soleil, en son logis du pont Notre-Dame ; et, là, Jean-Antoine a retrouvé la Roque, Caylus, Hénin, Vleughels, l'ami Molinet, le bon musicien Rebel, toutes les anciennes amitiés durables. Puis ça été la joie du mariage de Julienne l'occupant toute la fin de juillet.

En août, la grosse Rosalba Carriera est arrivée, Rosalba : *Rosa-alba !* la Vénitienne aux doigts tout poudrés de pastel, Rosalba la beauté un peu lourde, aux traits forts, à l'altier visage. Watteau la voit chez Crozat, admirée, admirable, écrivant son *Diario*, jouant du violon, et s'arrêtant, pour portraiturer — entre un trait d'encre et un arpège — les lèvres humides, les yeux veloutés, le front et le sein blancs de Mme de Prie ou de Mme de Parabère.

Tant de mouvement, tant de bruit autour de lui — ce mariage, ces fêtes chez Crozat, et dehors, sur les places, dans les rues, partout, cette ville bourdonnante de colère, exécrant et maudissant Law — ont tout d'abord raison de sa torpeur ; et puis, voici l'automne avec ses belles feuilles rousses, avec ses fruits pourpres et avec sa gloire. Le grand, le souffrant artiste écoute, à travers la toux âpre et sèche, son pauvre cœur qui bat un dernier appel au génie et à la beauté. Malgré l'abattement du retour, toutes les angoisses du passé, toutes les appréhensions de l'avenir, voilà qu'il se reprend à vivre et à s'exprimer dans son art. Et d'abord, c'est ce *Rendez-vous de chasse* qu'il exécute avec une maestria, une grâce, une souplesse, un enchantement infinis. Cela se passe au tournant de l'un de nos petits bois d'alentour de Paris. Le paysage, ouvert par le fond, offre un discret asile ; les chasseurs, les chasseresses, les chevaux, les valets et les meutes se sont donné rendez-vous dans cet endroit ; et tandis qu'un cavalier aide à descendre à une amazone, au-devant du gazon, sur le premier plan, des couples, çà et là, s'asseyent, devisent, folâtrent, des chiens sautent ou s'allongent, et dans le lointain, sur le doux fond tendre, il y a encore d'autres jeunes femmes en robes à beaux plis, de jeunes gentilshommes en manteaux et en toques attardés dans des conversations et dans des jeux. Du ciel léger, aux teintes sobres et un peu grises, des arbres espacés, aux branches et aux feuilles changeantes, des buissons, de la verdure et des fleurs monte une lumière calme et finement dorée qui se communique en se fondant à l'œuvre tout entière ; les couples, l'amazone, les chevaux, les chiens prennent, au reflet de cette lumière, une intensité et une vie frémissantes ; le manteau de satin jaune et or de la cavalière, les robes longues et à plis cassés, l'une bleue et l'autre rose, des deux belles écouteuses assises en avant s'épanouissent comme trois fleurs nacrées, comme trois délicats papillons de lumière ; et c'est comme si la main qui a tracé cela était la main en fièvre d'un mélancolique

et divin virtuose, d'un musicien-peintre habile à traduire, au moyen des pinceaux, les reflets les plus fins et les plus nuancés des merveilleux soirs (1).

Une lettre datée de Paris, du 3 de septembre [1720], adressée « à monsieur de Julienne de la part de Watteau », témoigne avec quelle allégresse, avec quel entrain Watteau, qui semblait s'être alors complètement repris à vivre et à espérer, travaillait à ce *Rendez-vous de chasse*. « Monsieur, disait Watteau,

« *Monsieur!*

« *Par le retour de Marin qui m'a apporté la venaison qu'il vous a pleu m'envoier dès le matin, je vous adresse la toile où j'ai peint la teste du sanglier et la teste du renard noir, et vous pourrez les dépêcher vers M. de Losmesnil, car j'en ai fini pour le moment. Je ne puis m'en cacher, mais cette grande toile me resjouist et j'en attends quelque retour de satisfaction de votre part et de celle de madame de Julienne qui aime aussi infiniment ce sujet de chasse comme moi-mesme. Il a fallu que Gersaint m'ammenât le bon homme La Serre pour agrandir la toile au costé droit, où j'ai ajousté les chevaux dessous les arbres, car j'y éprouvois de la gesne depuis que j'y ai ajousté tout ce qui a esté décidé ainsi. Je pense reprendre ce costé-là dès lundi à midi passé, parce que dès le matin je m'occupe des pensées à la sanguine. Je vous prie de ne pas m'oublier envers madame de Julienne à qui je baise les mains.*

« *A. Watteau.* »

Durant ce temps-là, il est toujours au *Grand Monarque* ; et c'est dans le moment où la vie lentement commençait — à cause

---

(1) *Le Rendez-vous de chasse* (*The Halt during the Chase*) a été gravé par Aubert. Peint pour Julienne il passa, plus tard, dans les collections du cardinal Fesch et du duc de Morny. Il est aujourd'hui dans la collection Wallace, à Hertford-house.

de ses souffrances et de son travail — à le quitter peu à peu qu'il décida de donner à son ami ce témoignage d'attachement le plus grand qu'il lui ait exprimé jamais. Tout ce qu'il possède de force nerveuse, de réserve d'énergie, en un suprême et grand effort, Watteau le met au service de Gersaint ; « entre la mi-septembre et la fin-décembre 1720 » (PAUL ALFASSA), date qui est bien la plus probable, il peint l'*Enseigne*, vivement, comme par jeu, dit-on, en huit matinées et pour « se dégourdir les doigts » (GERSAINT).

Encore qu'il reçût des suites de cet ouvrage les témoignages de l'admiration la plus vive de tous ceux qui furent appelés à en juger, il ne tarda pas, sans doute à cause du grand effort qu'il avait fait, à retomber dans son inconstance et sa mélancolie. En vain la fille de Sirois, et Molinet, et Julienne et La Roque — tous ses bons et dévoués amis — s'employèrent-ils à le dissuader de ses projets de retraite. Il s'entêta, se sentant de plus en plus incliner vers la fin extrême, dans cette idée d'éloignement qui le reprenait à chacune des crises de la phtisie. « J'aurais résisté inutilement, dit Gersaint ; il était volontaire et il ne fallait pas répliquer ; je le satisfis donc, mais il ne jouit pas longtemps de cette nouvelle demeure... » Celle-ci, au reste, n'a jamais pu être établie très bien et l'on ne sait pas enfin à quelle époque il y emménagea, ni s'il fut s'y enfermer au début d'octobre (1). Que fut cet hiver pour lui ? Ah ! sans doute ce fut une saison de toux, d'abattement, de frissons ; « il n'a presque pas un jour de santé », écrit Julienne à ce moment. Et il faut le voir dans ce logement froid, isolé, sans Gersaint, sans Rebel ou La Roque, exposé (comme lui-même l'a voulu en fuyant le *Grand Monarque*) à toutes les surprises de la douleur. La « consomption », que Gersaint veut qu'il ait rapportée de Londres, le mine sourdement, lentement, poursuit au

(1) On lit, dans l'*Almanach royal*, à la fin de 1720 : « Vatteau, P., sur le pont N.-Dame, au Grand Monarque. »

dedans de lui le progrès inexorable. « Il avait la poitrine attaquée », note Caylus. Certes, cela se voit bien ! Avec ses mains et son cœur glacés, sa tête en feu il apparaît nettement, dès lors, le phtisique atteint au point de ne plus pouvoir guérir. « Le régime du quinquina » auquel, d'après Sirois (*Lettre à Mme Josset*), le médecin l'avait remis dix ans auparavant, les remèdes de Mead, de Mariotti, rien n'avait fait. Et, maintenant, le voilà avec sa toux rauque et saccadée, son corps ployé, son regard brillant de tout le feu intérieur qui le consume. Cette tête à la Démocrite, où paraît quelque chose d'acerbe, de crispé, de sardonique, que les Goncourt verront dans le *Recueil* de Julienne et dont ils seront si effrayés, Watteau l'offre alors dans son intensité ardemment maladive. D'un crayon qu'il brise parfois d'une rage muette et dont il noircit, à la hâte et d'un geste fébrile d'autres fois, son papier, il exerce son implacable verve aux dépens des docteurs et des apothicaires (1).

En février (1721) il semble se remonter un peu. Le *Mercure de France* s'occupe de lui. On lit, en effet, dans la feuille que La Roque dirige : « MM. Watot, Natier et un autre sont chargés de dessiner pour M. Crozat le jeune les tableaux du Roi et du Régent. » Mais cela, c'est une chose qu'il ne fera jamais. Quoi, lui, Watteau, au moment où il en est, après le *Gilles*, après l'*Embarquement*, après l'*Enseigne*, il reprendrait un à un les chefs-d'œuvre des autres peintres, les recréerait lentement, patiemment à sa manière tel qu'un écolier, comme un pâle élève, ainsi qu'au temps où il était chez son barbouilleur ! C'était là une ironie dont il sentait l'amertume.

Le même mois, le 9, au matin, toujours sur l'ordre de

---

(1) C'est le sujet de la composition satirique contre les médecins, que Joullain et Caylus gravèrent, et qui porte, sous forme de titre, le distique suivant :

Qu'ay-je fait, assassins maudits,
Pour m'attirer ainsi votre colère ?...

Crozat, qui semble s'être beaucoup occupé dans ce temps-là de Jean-Antoine, la Rosalba arrive à la maison du maître. « Dans la matinée, note-t-elle ce jour-là, je rendis visite à M. Watteau » (*Diario*). Il s'agissait — toujours sur le désir de Crozat — de prendre date pour le portrait du peintre. Les séances commencèrent le 11. Et voilà que, ce jour-là, tout emmitouflée à cause des frimas auxquels elle n'était point accoutumée dans ses lagunes, elle accourut en chaise, toujours avec cette bonne grosse humeur, doucement vulgaire, qui était un des accompagnements de son talent. Le peintre se posa devant elle, de face et assis, un peu contraint, moins du mal qui l'opprimait que de l'étonnement de se voir, lui souffrant et chétif, devant cette Italienne qui porte encore aux doigts le pastel avec lequel elle a portraituré Mlles de Clermont et de Charolais, Mme la maréchale d'Otreck, Mgr le Régent et le Roi lui-même. Et tandis qu'il est là, sérieux, amaigri, avec l'air un peu emprunté de ceux qui n'ont pas l'habitude des honneurs, sur un petit carton de « douze pouces sur dix » (1), la Vénitienne esquisse, à coups de petites ombres et de fins méplats, de lignes timides et de légers traits, cette physionomie où le feu du mal, en décharnant les joues, les lèvres, en amaigrissant encore le nez, a laissé ses ravages. Puis, ce portrait achevé, un peu mal à l'aise à cause de cette résignation et de cette douceur de son modèle, la Vénitienne secoue, de ses mains grasses, le pollen des crayons, se replie dans son manteau, dit adieu à celui qu'elle ne reverra pas et rapporte chez Crozat l'effigie ardente. Mais, là, c'est à peine si Crozat, occupé avec Pâris-Duverney, Samuel Bernard et son aîné, Crozat le riche, à la laborieuse liquidation du Système, aura le temps de jeter un regard distrait sur cette œuvre ! Le 3 mars 1721, Rosalba,

---

(1) « Portrait de Watteau en buste et assis, on voit le haut de la chaise, pastel; douze pouces sur dix. » *Catalogue de la vente Lalive de Jully* (1770).

dans son fidèle *Diario*, écrit en effet brièvement que « M. Crozat et son neveu partent pour la Hollande », là où Law s'était réfugié d'abord. Elle est si occupée, d'ailleurs, que, dès le lendemain même, cela est bien loin de l'intéresser encore !

Ce jour-là, le 4, elle dit tranquillement, comme si Watteau, Crozat, ces deux êtres, étaient déjà hors de sa mémoire : « J'allai voir des étoffes. L'abbé Peroz vint chez moi, puis Mme Villeroi couverte de bijoux. Je terminai le portrait de Mme de Parabère. J'achetai de l'écharpe pour cinquante francs. »

A ce moment, les premiers et timides rayons du printemps tout proche commencent à percer enfin sur Paris prostré dans le piteux hiver. Ah ! qu'arrivent enfin les beaux jours ! Et le pauvre malade aura le courage de se reprendre à vivre et à espérer. Dès les premières bouffées tièdes, les premières senteurs, les primevères nouvelles que vendent dans les rues les dernières pauvresses qu'on n'a pas embarquées encore pour le Mississipi, il se hâte doucement, au bras de La Roque, de Gersaint, de Caylus ou de l'abbé Haranger, dans les rues toutes caquetantes du bruit des nouvelles. Alors c'est la semaine sainte. L'une des nuits d'avant Pâques, il y eut, à la foire Saint-Germain, « une grande querelle entre les pages du roi et des princes contre les pages des seigneurs et ambassadeurs étrangers ». Cela fit du bruit. Puis voilà que le Turc Méhémet-Effendi fit sa magnifique et solennelle entrée, accompagné de tous les officiers de Sa Hautesse. On vint de loin les voir et Watteau comme d'autres, avec Charles Parrocel.

Dans ce temps de l'année — qui menaçait, dès après Pâques, de devenir l'une des plus belles qu'on eût vues depuis longtemps — Watteau, nous dit Gersaint, « crut qu'il serait beaucoup mieux à la campagne ; l'impatience s'en mêla et enfin il ne devint tranquille, ajoute le même, que quand il apprit que M. Le Febvre, alors intendant des Menus, lui avait accordé dans sa maison de Nogent, au-dessus de Vincennes, une retraite à la

WATTEAU
« Iris » ou la Danse
(Collection de l'Empereur d'Allemagne, Palais royal, Potsdam)

sollicitation de M. l'abbé Haranger, chanoine de Saint-Germain de l'Auxerrois, son ami ; je l'y conduisis... (1). »

En s'en rapportant à une petite vue dessinée et gravée, vers 1740, par M. de Francueil (2), on eut d'abord l'idée de confondre l'habitation de l'Intendant avec la demeure possédée dans la suite par l'abbé de Pomponne, et qui subsiste encore à Nogent, rue Charles VII. « Mais, écrit M. Pierre Champion (la *Revue de l'art ancien et moderne*, juillet-août 1921), la découverte en 1910 d'un plan de la seigneurie de Nogent vers 1726, indiquant que la maison de M. Le Febvre était située dans la Grande Rue actuelle, a orienté différemment les chercheurs. Les titres de propriété ont été exhumés et celui de l'Intendant des Menus a été retrouvé dans les archives d'un notaire de Paris. Sa maison était située au n° 76 actuel de la Grande Rue, à l'emplacement de l'immeuble qui est aujourd'hui la propriété de M. Pagis. La maison a disparu en 1872, démolie après le bombardement du siège de Paris qui l'avait fort endommagée. Mais les limites du jardin sont les mêmes et l'on y retrouve les dispositions indiquées sur le plan des environs de Paris par l'abbé de Lagrive en 1740. Le jardin à la française, avec ses parterres, ses quinconces, est devenu un beau jardin anglais » dessiné au bas d'un premier parterre et qu'une terrasse domine.

« Un peu avant chaque midi, Watteau venait, son carton en main, s'accouder à l'endroit de *cette* terrasse où le jardinier de M. Le Febvre avait réservé, dans les vignes et les clématites, un petit compartiment de feuillage. L'endroit était agréable et ménagé d'ombre. Le malade aimait à venir s'y cacher aux

---

(1) Voir : l'ABBÉ LEBEUF : *Histoire du Diocèse de Paris*, 1755, t. VI « Watteau, célèbre peintre, natif de Valenciennes, dit l'abbé Lebeuf, étant attaqué de la poitrine, M. Le Febvre, alors intendant des Menus et mort depuis (en 1722) quelques années trésorier de la maison de la Reine, lui donna un appartement dans une maison de campagne qu'il avait à Nogent. »

(2) Reproduite dans l'ouvrage suivant : *Le tombeau de Watteau à Nogent-sur-Marne*, notice historique publiée par les soins du conseil municipal de Nogent (Nogent-sur-Marne, octobre 1865).

heures où le torride soleil luisait sur les pentes et brûlait de son éclat les champs et les petits vignobles.

« De là, tout en s'exerçant à ces pensées à la sanguine dont il occupait ses matins, il peut, d'un regard distrait, suivre les mouvements du monde, s'amuser de la jolie douceur du ciel bleu, deviner à travers les verdures tout l'aimable paysage et les souples méandres que décrit, de Nogent à Joinville, le gracieux cours de la Marne. A droite, en se penchant un peu, Watteau aperçoit les bois de Vincennes et les charmantes perspectives des beaux arbres étagés sur la rive, depuis les saules inclinés sur l'eau jusqu'aux platanes du faîte (1).

« Et, un peu plus en face, dans le sens de Joinville, quand, d'autres fois, le carton à la main, il descend jusqu'à la rivière, il voit les pêcheurs et les mariniers de l'île Fanac poussant leurs péniches ; il entend le bruit des chalands, le clapotis des barques ; il a devant ses yeux, toute plantée de petits bois, la grande île Polangis. Le cours sinueux de la Marne, animée de toute une batellerie active, se coupe en deux bras dont le regard de Watteau aime à suivre les mutins caprices.

« D'un doigt lent et nerveux, il écrase à présent la sanguine, entreprend, comme autant de caprices de son esprit, une *Vue du Village de Vincennes* (gravée plus tard par Boucher), et ces petits paysages nogentais qu'il préfère à d'autres, peut-être bien parce que, hier encore, il y vint travailler sous le regard de Mme de Julienne (2).»

Parfois, le pauvre phtisique a de belles surprises : c'est quand Gersaint, qu'il attend deux ou trois fois la semaine, lui

---

(1) *Les Saules*, gr. de Boucher, n° 272 des *Figures de différents caractères*.

(2) Edmond Pilon : *Le dernier jour de Watteau* (Paris, 1907). Voir : *Archives de l'art français* (1852-1853), la lettre de Watteau à M. de Julienne, écrite de Paris et datée du 3 mai 1721 : « Vous me rendrez satisfait au delà de mon souhait, si vous me rendez visite d'ici à dimanche, je vous montrerai quelques bagatelles comme les paisages de Nogent, que vous estimés assez par cette raison que j'en fis les pensées en présence de Madame de Julienne à qui je baise les mains très respectueusement. »

arrive, ou quand l'abbé Carreau, curé de Saint-Saturnin et doyen de Chelles aussi, apparaît au détour, le saluant d'un geste amical. S'ils se trouvent à la fois — et Rebel en plus avec sa basse de viole et Mme de Julienne venue en chaise avec des porteurs, et La Roque et Vleughels, Hénin et Caylus — on organise, à l'impromptu, un *Concert dans une campagne* ou une *Fête de village* ; les violons et les fifres jouent en sourdine, et, comme le peintre ému, soulevé de soudaine vie, ayant chassé le mal, a toujours en réserve « des habits galants et quelques-uns de comiques », il « en revêt, comme il a coutume, les personnes selon qu'il en est qui veulent bien se tenir ». L'abbé Carreau est en Gilles (1), un autre a les losanges d'Arlequin au corps ; Gersaint, habillé en page, semble un Indifférent ; Mme de Julienne, toute d'azur et d'argent vêtue, se fait voir en *Finette* à l'ombre d'un petit bois ; La Roque, grimé, donne la sérénade par-devant Hénin affublé en heiduque et Caylus arrangé en Léandre ; et, sur la pelouse, auprès de la Vénus et des amours de marbre, au grêle bruit que fait un jet d'eau qui jase, par-devant Watteau, pour une fois encore, se joue le spectacle italien...

Mais, déjà, le peintre n'a plus la volonté de pousser jusqu'au bout ses chefs-d'œuvre ; son bras faiblit, sa main n'a plus la vigueur. Cette chose douce, exquise, gracieuse, la *Fête de village* acquise plus tard par M. Carrier et passée — depuis — en Angleterre, « demeura inachevée, à l'état d'ébauche très soignée » (HÉDOUIN). Et cela confirme le mot du comte de Rothenburg au roi Frédéric : « Je cherche quelques tableaux de Watteau, j'en trouve bien quelques-uns de cet auteur, mais ils ne sont pas bien finis, et *sur ses derniers temps ses tableaux paraissent comme des essais...* » *(Lettre du 27 mai 1744)* ; ce qui

(1) « La tradition nous apprend que ce tableau (*Un concert dans une campagne*) a été peint à Nogent-sur-Marne et que, sous le costume de Gilles, Watteau reproduisit les traits du curé du village. » HÉDOUIN : *Mosaïque* (Valenciennes, 1856).

n'a rien d'étonnant avec ce dépérissement de plus en plus croissant de sa santé, cet abattement des dernières de ses forces. Déjà, dans sa lettre à Julienne (3 mai), il parle de « cette douleur au côté gauche de la tête qui ne l'a pas laissé sommeiller » de plusieurs jours ; et la « grande chaleur » dont il se plaint ajoute encore à son anéantissement et à ses souffrances. « Mariotti, ajoute-t-il encore (même lettre), veut me faire prendre une purge dès demain au jour... » Mais, ces médecins, il a pris l'habitude de les haïr ! Et maintenant, à Nogent, loin de leurs drogues et d'eux, il se soigne de plantes et de lait d'ânesse, absorbe des décoctions de simples ; enfin, d'heure en heure, le bon abbé Carreau, qui lui prodigue les soins les plus dévoués et les plus constants, le force à boire d'un scrupule à un scrupule et demi de rob de coings ou de sirop de safran !

Malgré cela, et les amitiés, et les beaux et divins jours d'un été sans nuage ni deuil, le mal, de plus en plus, est son maître. Depuis Sandro Botticelli, qui, miné d'une langueur égale, froissait, entre ses doigts, dans le soir italien, des roses trop pourpres et trop odorantes, aucun artiste n'a vu la phtisie odieuse l'accabler, le ruiner, le brûler ainsi peu à peu dans ses pensées et dans son corps (1).

Cependant — pauvre résigné — depuis le temps que le mal le domine, il a pris l'habitude de languir ; ses mains, de plus en

---

(1) Sur *Watteau et la phtisie,* voir, dans le très beau volume de M. Camille Mauclair, de *Watteau à Whistler* (Paris, 1905), les pages les plus émouvantes et les plus nobles. Dans un second volume paru depuis (à Londres, chez Duckworth et Cie, *The popular library of art*), intitulé *Antoine Watteau* et transcrit du français en anglais par Mme Simon Bussy, M. Camille Mauclair s'est appliqué encore à étendre cette étude, à démontrer combien, en musique, en peinture et en poésie, les grands phtisiques, « *great consumptives* », Bonington, Schubert, Chopin, Keats, Laforgue, Samain, etc., avaient été tous des artistes affinés, sensibles et douloureux. Etudions-les, dit l'auteur de ces hommes prédestinés et malheureux, et « nous verrons qu'ils sont marqués par une évidente santé de l'esprit, par un mépris courageux de la mort, par un amour des grandes entreprises et par une profonde analyse ». Là, dit-il encore, « existe, chez les poitrinaires intellectuels, un état d'esprit qui semble concentrer toutes les suprêmes délicatesses, conférer la noblesse à l'esprit par le pressentiment de la mort ». Rien de mieux exprimé ni de plus juste que ces pages.

Portrait de GILLOT par lui-même
(D'après la gravure de J. Aubert)

plus maigres, où sont par trop visibles les frêles linéaments des veines, mais surtout le nez long et mince, les joues creusées aux pommettes d'un mauvais rouge donnent à toute sa personne cet aspect de tristesse et de délabrement qui va tirer les larmes à Jean-Baptiste Pater.

Celui-ci attend anxieusement à Paris le signe du maître qui, dans un geste d'humeur, « trop impatient, dit Gersaint, pour se prêter à la faiblesse et à l'avancement d'un élève », l'avait jadis chassé, le rejetant sans remords à l'incertitude et aux tâtonnements d'un début pénible. « Il me pria (alors), ajoute Gersaint, de le faire venir à Nogent pour réparer en quelque sorte le tort qu'il lui avait fait. »

A cet appel de Gersaint, le garçon provincial, qui était dans ce temps-là occupé à des décorations pour le duc de la Force, quitta tous ses travaux, accourut en hâte ; et il fut bien touchant de le voir tout ému, tournant son chapeau dans ses mains, arriver chez M. Le Febvre.

— Ah ! maître... maître..., disait-il, timide et balbutiant, avec tant de peine au cœur à retrouver l'autre ainsi.

Pour Watteau ce fut un dernier bonheur, et pour Pater, cette grande et suprême leçon de Nogent ce fut la plus profitable, la plus haute de toutes celles qu'il reçut jamais en sa vie.

— Nous travaillerons ici sur la nature même, disait le maître, répétant à Pater ce qu'il avait dit ailleurs à Lancret.

C'est dans cet esprit que Pater et lui commencèrent d'ébaucher ensemble cette *Fête champêtre donnée dans un beau jardin*, qui est bien l'un des derniers ouvrages auxquels Watteau ait mis la main. Ce tableau, comme le *Concert dans une campagne*, exécuté aussi à Nogent, mais par Watteau seul, comprenait de nombreuses figures costumées à l'italienne et à la française. L'abbé de Gévigney s'en rendit, plus tard, acquéreur, et c'est en

1779, lorsque eut lieu, à l'hôtel de Bullion, la vente du cabinet de cet amateur, qu'on vit reparaître, ainsi que l'un des rares témoignages de la collaboration du maître et de l'élève, cette *Fête champêtre donnée dans un beau jardin.* « Ce tableau, dont la plus grande partie des figures a été peinte par Watteau et le reste par Pater, lit-on alors dans le catalogue, est de la plus belle ordonnance et ne laisse rien à désirer. » Paul Foucart ajoute, pour en finir avec cette suprême collaboration du grand et du petit Flamands, que « dès son retour à Paris, après la mort du maître, Pater acheva quelques-unes des toiles que Watteau n'avait fait qu'ébaucher » (1).

Mais ces excès mêmes d'un travail adoré étaient funestes à l'artiste. A mesure que passait juillet, on sentait que passaient aussi ses forces. Bientôt il devint plaintif et il avait d'étranges façons de regarder Pater ! Et l'on eût dit qu'à force de le contempler mieux il cherchait à surprendre, dans les clairs yeux du disciple, un peu de l'azur de son ciel natal, les flèches des églises où il avait prié, la tour belle et haute, toute sonore de cloches de son beffroi d'enfance. Et souvent il faisait des comptes :

— Aux six mille livres que j'ai reçues de M. de Julienne, à mon retour de Londres, je joindrai l'argent de la comédie...

Dans cette idée, il mandait Gersaint, le « priait de faire faire un inventaire du peu d'effets qu'il avait et d'en faire la vente ».

Mais cela était assez triste, car tous ces costumes français et italiens, turcs et persans représentaient les charmantes figures qu'il avait peintes. Il semblait à Pater et à Gersaint, en dispersant tout cela, que c'était déjà quelque chose de lui qui les quittait. Cependant on en tira à peu près 3,000 livres. C'est alors qu'il pensa sérieusement au départ, au voyage et à Valenciennes. « Le désir de changer le tourmenta encore de nouveau et, dit

(1) Paul Foucart : « La Jeunesse de J.-B. Pater » (la revue l'*Art*, 1er trimestre 1894).

Gersaint, il crut pouvoir se tirer de cette maladie en prenant le parti de retourner dans son air natal. »

Mais, au moment même où il espérait dans cette idée, il eut des crises plus vives et plus fréquentes. D'étranges scrupules religieux le harcelaient maintenant dans sa pensée avec autant de force que le mal dans son corps. Lui qui, toute sa vie et depuis ses débuts flamands, avait — tel un hautain *Indifférent* — passé sans en être atteint jamais au milieu du temps le plus dépravé qui fût, il commença, comme pris de délire, à s'accuser de débauches tout imaginaires ; nous savons, par Caylus, qu'il revit dans ces moments-là « quelques morceaux » charmants, plusieurs des « nus » adorables où il avait peint avec amour et respect la femme dans son corps ; il se donna « la satisfaction de les brûler ».

Maintenant, à mesure que se glaçaient ses veines et que sur ses lèvres exsangues sifflait la toux rauque, il se rapprochait de Dieu. Et les candides images qu'il se faisait d'un monde plus impalpable et encore plus limpide que celui de sa subtile Cythère commençaient à vivre, devant ses yeux de fièvre, avec un feu divin. Bientôt, il ne dessinait plus aux heures de ses matins — les dernières de sa vie — devant la belle Marne et dans l'odeur des roses, que les « pensées » de petites *Saintes Familles*, des *Adorations de bergers*, des *Pèlerins d'Emmaüs*, jusqu'au *Christ en croix* dont il voulait doter Saint-Saturnin de Nogent. Et, de même qu'il avait commencé, dès le début chez son barbouilleur, à peindre des *Saints Nicolas*, voilà que, dans un sentiment édifiant de contrition, il ne peignait plus, mais cette fois avec une évidente grâce, que les visages extatiques des saints Bruno et François.

De tous ces ouvrages, le *Christ en croix entouré d'anges* était bien celui où il avait fait pénétrer le plus de la ferveur dont il était animé alors ; la figure de Jésus était rayonnante, et nous dit Caylus, qui l'a vue alors, « pleine de la douleur et de la

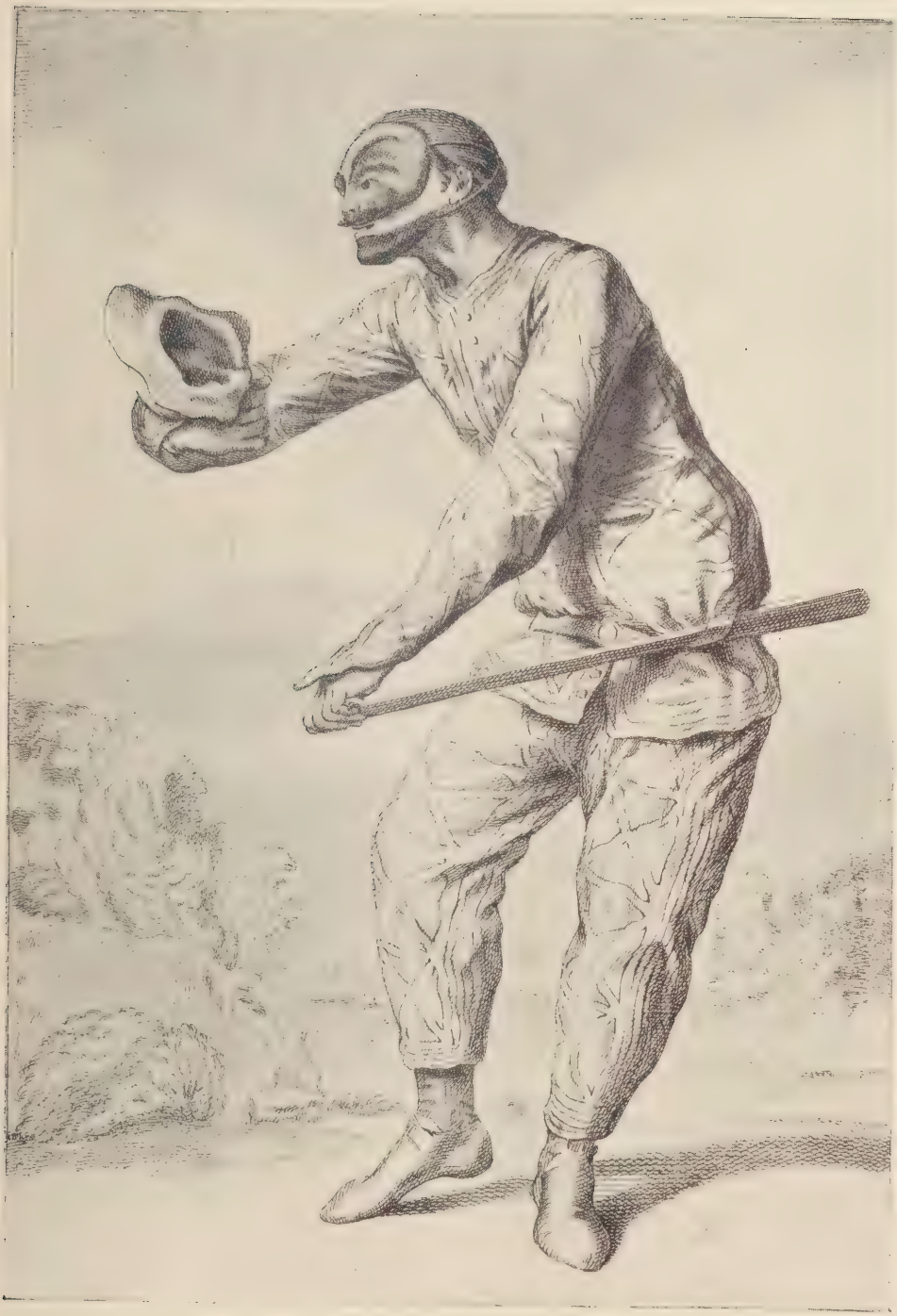
souffrance qu'éprouvait le malade qui la peignait ». Ce *Christ en croix*, dont toute trace à été perdue depuis 1779 (1), n'est pas, avec la *Sainte Famille* exécutée pour l'abbé de Noirterre et maintenant à Gatchina, l'ouvrage religieux le plus important que Jean-Antoine ait peint en sa vie. Hécart — écrit Goncourt — dit avoir vu à Valenciennes, chez le chanoine Lejuste, « un sommeil d'Enfant Jésus qui cherchait à éveiller le petit Saint Jean avec une corne dans laquelle il soufflait », tableau détruit par un éclat d'obus, lors du bombardement de 1793 ; et l'on indique encore diverses répliques de la *Sainte Famille* à Angers et à Quimper ; enfin Paul Mantz signale, et nous avons vu nous-même, à Paris, dans l'église Saint-Médard, une *Sainte Geneviève* gardant ses moutons et lisant dans un in-folio à tranches rouges. Le fond très adouci de ce tableau, la limpidité de l'air qui circule dans les feuilles de l'arbre au pied duquel lit la Sainte, la touche un peu molle de ces moutons, qui pourraient bien avoir donné le ton, plus tard, à tous les innombrables troupeaux enrubannés de Boucher, permettent assez de supposer que Jean-Antoine, dans le temps qu'il allait constamment des fossés Saint-Victor, où était Vleughels, aux Gobelins, où demeurait Julienne, exécuta cette œuvre non négligeable.

Le *Christ en croix entouré d'anges*, telle fut la petite œuvre de piété, de résignation et de croyance en Dieu à laquelle il consacra ses instants derniers dans la vie terrestre. Tandis qu'il peignait, à petits coups nonchalants et las, le bon abbé Carreau était à ses côtés, et c'étaient de beaux, c'étaient de piteux mots qu'échangeaient entre eux, devant le silencieux Pater, l'artiste et le curé.

Vint enfin le grand jour. Gersaint, comme prévenu, était arrivé. C'était le 21 juillet ; et il faisait si chaud que l'air irrespi-

---

(1) Vente Marchand, 1779, *Christ en croix entouré d'anges* (H. 46 p. L. 35 p.), 130 livres ; c'est le *Christ* qu'on suppose avoir été peint pour le curé de Nogent.



Claude Gillot
La révéranse d'Arlequin
(Gravure originale. Cabinet des Estampes)

rable, la petite vapeur du jour faisaient plus suffocante l'agonie du malade. Bientôt Watteau manda l'abbé ; puis il parla encore un peu de peinture à Pater. Cela fait, il chargea Gersaint, son ami, de choisir parmi ses dessins ceux qu'il voudrait, puis, sa part gardée, de partager le reste entre Hénin, Julienne et l'abbé Haranger ; pour Caylus (1), il pria qu'on mît de côté une petite tête d'homme faite aux deux crayons. Après quoi il ferma les yeux, sembla écouter de belles et lointaines musiques aériennes. De la paisible et douce et lente Marne montaient les chants des haleurs et des lavandières ; le tic-tac du moulin de Beauté s'entendait dans le lointain ; et des concerts d'oiseaux, sur les verdoyantes cimes des bois des Moyneaux et de Cher-Amy, éclataient à la fois. Bientôt, une légère brise s'éleva de la vallée ; l'odeur des roses envahit l'air ; le pauvre Jean-Antoine ouvrit encore les yeux ; il éleva son regard vers l'abbé Carreau.

— Otez-moi ce crucifix, dit-il à un moment.

Et, comme s'il eût souffert :

— Est-il possible qu'on ait si mal accommodé mon maître...

Gersaint était en larmes, et Jean-Baptiste Pater, le visage baigné de pleurs, priait à mains jointes et les genoux en terre. L'abbé apposait les huiles. Bientôt « un grand et terrible frisson prit Watteau » (2) ; et, dans la déchirure des dentelles et des linges, dans le craquement que firent les soies et les satins, le cher et grand peintre eut un sursaut dernier, appela Dieu à lui et retomba inerte dans les bras de Gersaint... (3).

Vers le même temps, pendant que meurt à l'écart, oublié de son siècle, entouré de ses seuls amis, le grand et merveilleux maître, une angoisse terrible étreint le peuple et la France : le

---

(1) Et non Payleur, comme M. de Fourcaud l'avait cru, et comme nous l'avions cru d'abord nous-même, sur la foi d'une mauvaise interprétation (« A propos du bi-centenaire de Watteau : un ami de Watteau qui n'a jamais existé », par EMILE DACIER, *Bulletin de l'art ancien et moderne* (10 juillet 1921).

(2) VIRGILE JOSZ, *ibid.*

(3) « Il mourut entre mes bras au dit Nogent... » GERSAINT : *ibid.*

petit roi, le jeune Louis XV, est tombé malade au point que l'on craint pour ses jours ; mais cette frêle nature, ce petit être d'une constitution plus mâle qu'on ne suppose, résiste, regimbe. En peu de jours, le voilà remis sur pieds ; et les gens se montrent, au balcon des Tuileries, entre la duchesse de la Ferté et le vieux maréchal de Villeroy, ce petit garçon pâlot qui regarde avec ennui et résignation cette foule qui va, vient, passe, grossit et pousse en son honneur des cris de joie et d'amour.

Et, dans la ville bourdonnante, ce ne sont plus partout, en raison de cette convalescence, qu'actions de grâce, allégresse et bonheur. Le 27 juillet, six jours après que Jean-Antoine est mort, « le Théâtre français joue la *Mère Coquette* ou les *Amans brouillés*, comédie de M. Quinault ». Les jours suivants l'on reprend, sur le même théâtre, *Iphigénie*, *Bajazet*, le *Bourgeois gentilhomme* « orné de chants, de danses et de la cérémonie turque » ; et le sieur Poisson, qui connut pourtant Watteau et qui joue la pièce, ne songe même pas à un mot de regret ! En même temps ce sont partout dans Paris des spectacles comme ceux qu'aimait et que représentait dans de divines, limpides et chaudes œuvres le grand disparu : en effet, le 6 ou 7 août, les comédiens italiens de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans donnent « le *Bal gratis* sur leur théâtre du fauxbourg Saint-Laurent » dans l'intention de contribuer par quelque endroit à l'allégresse publique pour le rétablissement du roi ; l'Opéra, de son côté, représente le *Ballet des festes vénitiennes ;* aux « Thuilleries », au milieu d'un divertissement, une « nayade » de la Seine s'avance sur une scène de verdure et déclame, toujours dans la même idée, un petit impromptu ; enfin la nouvelle se répand partout dans le public que la troupe Francisque, arrivée depuis peu de Hollande, a ouvert son théâtre, situé dans le préau de la Foire Saint-Laurent, vis-à-vis les Comédiens Italiens ; et là, « la gracieuse Olivette et le Pierrot, dont tout Paris aime le jeu », ont joué la parade.

La gracieuse Olivette et le doux, le blanc Pierrot enfariné que ne sont-ils pas arrivés de Hollande une semaine plus tôt ? Là-bas à Nogent, par-devant Gersaint, Pater et l'abbé Carreau, tandis que sur Saint-Saturnin tintait la cloche des morts, ils eussent, en habits de comédie, sur le cercueil de l'homme qui fut le plus grand des peintres du théâtre italien et du théâtre français, apporté des scabieuses et jeté des roses.

Au lieu de cela, dans la grosse joie populaire et la lâche indifférence des gens de cour, ce n'est, sur le grand nom de Watteau, que le silence et la dispersion. Le peu qui reste du maître, ses derniers ouvrages, les derniers objets de sa maison, tout cela est liquidé par Gersaint « au profit de Noël Watteau, maître couvreur et marchand à Valenciennes ». Cependant, comme il y a une revanche aux injustices même les plus tenaces et les plus honteuses, M. de Julienne, Jean de Julienne, prépare dans l'ombre sa publication admirable, le jeune François Boucher, qui n'a encore que dix-huit ans, aiguise la pointe avec laquelle il gravera les *Recueils des figures de différents caractères*. Et deux hommes, deux parmi les plus intelligents et les plus chers des amis de Watteau, peu de jours après la mort du peintre, rompent enfin le silence. Le premier, Pierre Crozat, fait part à la Rosalba, par un billet envoyé à Venise, de la mort du « pauvre M. Watteau ». « Il a fini ses jours, dit Crozat, le pinceau à la main. » Et dans le *Mercure de France* du même mois, le touchant et affable Antoine de La Roque écrit de son côté : « Les beaux-arts ont fait une perte, vers la fin du mois dernier, en la personne du sieur Watteau, professeur de l'académie royale de peinture, qui est mort d'une maladie de poumon, seulement âgé de trente-sept ans, âge fatal à la peinture. Le fameux Raphaël d'Urbin et Eustache Le Sueur sont morts à cet âge-là... »

CHAPITRE XI

CLAUDE GILLOT

SA VIE ET SON ŒUVRE

PAYS de fabliaux, de contes, de narquoise humeur, ce coin de plateaux où est juché Langres n'offre pas le même aspect mesuré que les sites de Champagne, en deçà de la Basse-Marne, vers Château-Thierry et Reims. De la franche verve de Diderot, railleuse, étincelante, hardie à l'extrême, à l'ironie observée, comme adoucie et poétisée de La Fontaine, il y a bien des nuances. A Langres, les gens si laborieux, constamment attachés au labeur, offrent, à côté de qualités fortes, une pétulance et une vivacité d'esprit intarissables. Diderot, le meilleur fils de Langres, le dira un jour : « La tête d'un Langrois est sur ses épaules comme un coq d'église en haut d'un clocher ; elle n'est jamais fixe. » Et il dira par ailleurs, pour peindre cette mobilité : « Il me semble que j'ai l'esprit fou dans les grands vents. » Claude Gillot, lui, bien avant Diderot, aura de cette humeur : il sera fantasque et irrégulier. Au lieu d'obéir à l'académisme, d'ajouter par ses dessins et par ses toiles au nombre des œuvres poncives, il se plaça tout de suite, aussitôt qu'il sut tenir un crayon et un pinceau, en dehors du troupeau des peintres. Comme le vieux Jacques Callot, ce fut un bohème ; il donna dans l'imprévu, dans la fantaisie, dans l'aventure. Alors que les artistes, imbus des réminiscences de la Grèce et de Rome, entendaient surtout, comme les imitateurs médiocres du Poussin,

Claude Gillot
Personnages de théâtre (dessin)
(Musée du Louvre)

donner l'allure noble à leurs œuvres, lui, le fin Champenois, s'efforça de traduire, à l'aide de son imagination étourdissante, tout le plaisant, tout le comique de l'antiquité et de l'Italie ; avec le sel de chez lui, le cynisme railleur, nuancé de sa province, il démêla bien vite à quel point il serait drôle d'égayer les bergers d'Arcadie, de les montrer un peu ivres au milieu des faunes. S'il eût, comme Bamboche, habité longtemps Rome et se fût diverti à voir les pupazzi échanger des propos, des coups de batte et d'épée, on eût été à même de penser que l'idée d'emprunter aux auteurs comiques lui vint, de même que pour ses œuvres faunesques, du fonds populaire italien et latin. Mais l'exemple de Jacob Jordaens, qui avait été chercher le Faune dans la forêt pour l'amener chez les paysans, atteste assez qu'il n'est point de chèvre-pieds que chez les classiques. Pour les bateleurs, les fantoches et les mimes, animés de saillies, pipant au jeu et jouant des farces, offerts sous le visage de Scaramouche et d'Arlequin, il en allait assez par le monde pour que Claude Gillot en ait rencontrés dans son enfance ; seulement, comme c'était un garçon de Champagne et qu'il voyait tout à travers la clarté d'un jour limpide et d'un vin heureux, il s'accoutuma, de bonne heure, à ne les considérer — les faunes et les Italiens — que comme des gens de chez lui affublés, pour rire, en habits de théâtre. Le côté narquois, tout en moqueries et saillies de sa province, l'emporta dans sa pensée et dans son art ; le premier avant Watteau, il francisa le paganisme et l'italianisme ; de son pinceau, de son crayon ou de son burin il leur communiqua un peu de l'air de son pays, de la malice de sa nature.

A le considérer à travers l'image exécutée aux deux crayons par lui-même (1) et le représentant en collerette d'acteur, manteau rejeté en arrière, avec sa tête plébéienne, aux yeux vifs, au beau front, au menton et aux joues glabres, on ne doute point

(1) Portrait gravé par Aubert.

que ce ne soit là un hardi et franc luron, un drille heureux à l'imagination riante et douce. « La conversation de ce peintre, a écrit feu le chevalier de la Touche, aussi vive que ses dessins, aussi plaisante, aussi brillante que ses tableaux, le faisait rechercher partout où l'on savait apprécier sa verve, son enjouement et son ton d'esprit philosophique (1). » Mariette ajoute, de Gillot, qu'il « eut, pendant un temps, la conduite des décorations, machines et habits de l'Opéra » ; Gillot dessina même, à cet effet, une suite d'*Habillements à l'usage des ballets* (gravés plus tard par Joullain) ; il y avait là tous les oripeaux possibles de tritons, naïades, heures, faunes, capitans, sorciers, voleurs et villageois. L'auteur ne laissa pas d'en admirer les costumes sur les acteurs et les actrices mêmes. C'est assez supposer la vie de faste et de plaisir, de facile bonheur qu'il vécut chez ces hommes charmants et ces jolies femmes. Son optimisme s'en accrut d'autant que le peu d'argent qu'il avait placé dans le Système lui avait valu la fortune. Gillot, ami des peintres, des poètes et des gens de théâtre les plus fameux de son temps, recherché pour son esprit et son talent, pouvait donc, plus encore que Watteau, vivre la vie agréable de la Régence ; mais l'adversité qui s'était abattue si rudement sur Jean-Antoine ne devait pas plus épargner le maître que l'élève. La chute de Law précipita d'autant mieux celle du pauvre Claude que celui-ci avait mis tous ses fonds dans la Banque. « Il avait perdu sa santé dans les folies de l'amour, dit à ce propos Charles Blanc, comme il venait de perdre son argent dans les spéculations de l'agio. Malgré tout, sa gaieté naturelle, sa verve, son esprit ne l'abandonnèrent point, et, souriant de sa détresse, il peignit, comme

---

(1) *Notice sur Claude Gillot,* peintre et graveur, par feu le chevalier de la Touche, tirée du *Magasin Encyclopédique* (tome VI — 1808) et communiquée par M. Amanton, amateur de Langres. Cette notice a été réimprimée à la fin de l'ouvrage d'ANTONY VALABRÈGUE, le meilleur et le plus complet qu'on ait sur Gillot: *Un maître fantaisiste du XVIIIe siècle: Claude Gillot* (1673-1722) (Paris, 1883).

une image de ses illusions détruites, le *Pot au lait renversé* ; il fit bravement allusion à sa prospérité d'un jour en dessinant l'*Agioteur élevé par la Fortune* ; enfin, il poussa la philosophie jusqu'à célébrer sa ruine en faisant mordre sur le cuivre la *Justice qui détruit la fortune des agioteurs* (1).» Ainsi, à peu près dans le même temps que Watteau, de retour de Londres, esquissait, pour Caylus, son dessin du *Naufrage*, lui, l'auteur de la *Fête de Faune* et de la *Fête de Pan*, entreprenait, comme s'il eût voulu égaler Jean-Antoine en sarcasme aigu et en rire douloureux, ces ouvrages derniers de son talent.

Mais, tandis que le Flamand s'éteignait, consumé par la phtisie impitoyable, au cours de l'été de 1721, le Champenois tarda près d'un an encore. Sa consolation fut, jusqu'à la fin, de s'occuper de son art. « Il dessina, il eut de l'esprit, il eut même de la gaieté jusqu'à son dernier jour, et — lui qui était né en 1673 — il mourut à 49 ans, le 4 mai 1722 (2). » Il avait jusqu'au bout, dit le chevalier de la Touche, « donné des preuves d'une liberté, d'une présence et d'une force d'esprit admirables ». L'une des actions les plus belles qu'on puisse citer de lui est qu'étant brouillé avec Watteau, il tint à venir quand même, le 28 août 1711, apposer, au bas des registres, sa signature approuvant la réception de Jean-Antoine à l'Académie. Cela était d'autant plus à sa louange que la rupture, déjà ancienne entre eux, avait été fort vive. « Ils s'étaient, dit Gersaint, quittés d'une manière assez désobligeante et avec autant de satisfaction qu'ils s'étaient auparavant unis. » « Jamais caractères et humeurs n'eurent plus de ressemblance ; mais — dit encore Gersaint — comme ils avaient les mêmes défauts, jamais aussi il ne s'en trouva de plus incompatibles. » « Ils se quittèrent mal », ajoute Caylus. Cela ne veut pas dire qu'ils se haïrent au point où on

(1) CHARLES BLANC : *Histoire des Peintres.*
(2) CHARLES BLANC : *ibid.*

l'a écrit. Gillot, en venant signer pour Watteau, témoigna du contraire ; pour ce qui est de Watteau, Caylus — qui ne laisse pas assez de pousser au noir tout cela — reconnaît lui-même qu'il était le premier à « vanter » les ouvrages de Gillot. « Les obligations qu'il lui avait » ne sortirent jamais de la mémoire de Jean-Antoine ; cela était si manifeste que Watteau eut toujours conscience de s'être « débrouillé totalement chez Gillot » (GERSAINT).

Les gravures de Huquier ont porté jusqu'à nous le souvenir de deux *Dessus de clavecin* que Claude Gillot aurait exécutés, sur la demande de Gersaint, dans le goût décoratif et ornemental si gracieux de ce début du XVIIIe siècle. L'un de ces motifs nous montre un *Mezzetin jouant de la guitare* au milieu des comparses obligés de ces jolis et galants sujets : Colombine, Arlequin, Pierrot et jusqu'à de petits singes fort divertissants. Watteau en peignant, de son côté, un panneau du même genre a permis au meilleur biographe de Gillot, d'établir une comparaison qui ne manque pas de rendre assez justice à l'artiste champenois : « Watteau est toujours distingué et mesuré : dans cette composition il montre plus d'élégance que Gillot dans la sienne. Qui sait pourtant si, cette fois, notre dessinateur n'aurait pas été supérieur au grand peintre ? Il est plus ingénieux et plus inventif ; ses compositions témoignent d'une verve comique qui a fait défaut à Watteau (1). »

Peintre, Claude Gillot a laissé peu d'ouvrages de son pinceau (2). Charles Blanc, qui avait pu retrouver chez un marchand quelques décorations brossées par l'artiste, nous représente celles-ci « comme des peintures crayeuses, sans transparence et

---

(1) A. VALABRÈGUE : *ibid.*

(2) L'un des plus considérables de ces ouvrages a pourtant été retrouvé et identifié. Il est actuellement exposé au Louvre et représente la querelle des *Deux carrosses,* sujet fort plaisant qui devait être porté par Dancourt sur le théâtre et dont s'inspirèrent avant lui Regnard et Dufresny. (Voir : *La Revue de l'Art ancien et moderne,* n° de juin 1923).

WATTEAU

Portrait du sculpteur Antoine Pater

(Musée de Valenciennes)

sans finesse, mais dont l'effet était bien entendu et qui se sauvaient par l'intérêt piquant du costume, faute de recherche et de curiosité dans le ton »(1). M. de Fourcaud, en étudiant Watteau, a été amené à étudier Gillot, et voici ce qu'il a pu écrire des œuvres peintes du vieux maître : « Ses toiles authentiques sont devenues des plus rares. La meilleure qui subsiste — et, je le crois bien, la seule signée — est la *Baraque de l'Empirique* conservée au château de Mouchin (Nord). On l'y sent influencé de Teniers, mais bien Français par le brillant de l'esprit, la grâce légère de l'élégance (2). »

Gillot se présenta, le 26 juillet 1710, au choix de l'Académie ; et tandis que Watteau se faisait agréer avec sa toile *les Jaloux*, Claude — qui avait été son ami et son maître — essayait, avec *la Veillée des armes de Don Quichotte*, d'emporter aussi les suffrages. Le chevalier de la Touche, qui fut appelé à juger de ce motif, en parle comme d' « un tableau indiquant un talent de premier ordre pour les sujets de fantaisie ». Le fait est que la verve de Cervantes, son imagination éclatante, tout ce qui fait le lyrisme et la drôlerie si sublimes de son œuvre, en inspirant Gillot, avaient dû élever le peintre vers une expression plus parfaite et plus haute de son art.

L'Académie, après avoir agréé Watteau et Gillot, avait décidé dans sa séance du samedi 30 juillet 1712 :« Monsieur *Jouvenet* et *Mr Magnier* ont esté nommés pour voir travailler le sieur *Gillot*, et M. *Coypel* et M. *Barrois* pour voir travailler ledit sieur *Watteau*. » Il s'agit du morceau de réception. On sait ce que sera celui d'Antoine Watteau : le très admirable *Embarquement ;* mais, tandis que le Flamand porte en lui déjà, avant de l'exécuter, l'œuvre prestigieuse à laquelle sa réputation

(1) Ch. Blanc : *ibid.*

(2) M. Gillet signale encore, de Gillot, une petite peinture, au musée de Langres, représentant le *Cheval de Troie*, avec Priam, Hélène, Andromaque, Arlequin et Scapin, le tout dans une interprétation assez burlesque.

devra de grandir encore, le Champenois, répudiant le souvenir du *Don Quichotte* « et Pan, et Arlequin, veut frapper un grand coup et se hausser jusqu'au style religieux. Bravement, inconscient de ses préparations hâtives, de ses détails maladroits, de son exécution falote, il s'embesogne à une *Elévation de croix* » (1). Hélas ! le pauvre Claude avait trop préjugé de ses forces : « Son tableau de réception ne valait pas le tableau de *Don Quichotte*, sur lequel il fut agréé (2). »

Le peu de compliments que le Champenois retira de sa tentative l'éloigna presque complètement d'un moyen d'expression auquel s'accordaient mal son talent burlesque et sa fantaisie. D'un caractère naturellement bon et juste, « il ne put s'empêcher — dit Julienne — de connaître la supériorité de Watteau ; il céda non seulement la première place, mais, lui laissant le champ tout à fait libre, il quitta la peinture pour se renfermer dans la gravure et le dessin ».

Dessinateur, Claude Gillot apprit, de bonne heure, de son père — qui était peintre lui-même — à tenir le crayon ; il vint à Paris un peu plus tard. « Il y fut — écrit le chevalier de la Touche — reçu dans l'école de monsieur Corneille (probablement Jean-Baptiste, frère de Michel Corneille), l'un de ceux qui, vers la fin du siècle dernier, jouissaient de la plus grande réputation. » Les quelques dessins de Gillot qui sont au Louvre, et qui représentent divers petits sujets de théâtre, sont dignes de tous points de retenir — ainsi que d'Argenville nous affirme que cela avait lieu en son temps — l'attention des amateurs.

Dans ces fins frottis aux deux crayons, si peu cernés, d'un accent impalpable où son caprice semble, tel un papillon, se poser en jouant, Gillot apparaît bien ce gracieux sylphe du théâtre italien, ce Puck volage et charmant qui ne savait point s'attarder longtemps à un seul sujet, mais rêvait d'interpréter,

(1) Virgile Josz : *Watteau.*
(2) Le chevalier de la Touche, *ibid.*

dans d'immenses recueils, tous les aspects du rêve et de la fantaisie. Illustrateur fécond et inventif, notre Langrois — dans ses pochades, dans ses croquades, dans ses esquisses — semble adopter à dessein ces contours grêles, ces formes longues et comme aiguillées, infiniment souples, qui conviennent à merveille à l'interprétation du graveur. Edmond de Goncourt, le jugeant à ce point de vue, l'appelle très justement « un dessinateur élégant et serpentant, un croqueur à la plume pleine de fantaisie mais qui n'a jamais pu, dans ses dessins faits, se dépouiller de la sécheresse du graveur ». « Son crayon — dit-il — a quelque chose de la pointe d'un style qui entrerait dans le papier, et ses sanguines, vues à distance, apparaissent comme des contre-épreuves de fines impressions tirées en rouge (1). »

Lié avec Antoine Houdar de La Motte, ce fils de chapelier devenu, à Sceaux, l'un des poètes, et non des moindres, de la duchesse du Maine, Gillot broda, autour des *Fables* de l'auteur d'*Inès*, nombre de compositions de sa manière. Une édition in-4° de ces *Fables* existe au musée Condé, qui, par une heureuse fortune, offre, à côté des gravures, les dessins originaux du bon Claude. Cette juxtaposition des planches et des modèles mêmes qui leur ont servi permet de vérifier pleinement à quel point le dessin de Gillot s'éloigne peu de l'art du graveur. « Quant à sa manière de dessiner, écrit, à ce propos, le baron Roger Portalis, *c'est le plus souvent à la plume* alerte et vive sur un fond de sanguine, souvent relevé de gouache (2). » Cet emploi de la plume, mieux que celui du crayon, atteste assez que Gillot entendait surtout dessiner pour graver. Caylus nous assure, à ce propos, que « l'intelligence et l'agrément de la composition avec lesquels l'artiste a représenté la plus grande partie des *Fables* de La Motte » ont peut-être fait, plus que tous les autres ouvrages, pour

---

(1) Ed. de Goncourt : *La maison d'un artiste.*
(2) Baron Roger Portalis : *Les dessinateurs d'illustrations au XVIII° siècle* (Paris, 1877).

sa réputation ; et l'on dit que La Motte lui-même, enthousiasmé de l'interprète de ses poésies, ne l'appelait désormais plus que son « frère en Apollon ». Charles Blanc ne s'est pas, à beaucoup près, au XIXe siècle, montré aussi complètement épris des motifs inventés par Gillot pour La Motte. « Gêné à tout moment, dit-il, par ces figures d'animaux dont les formes ne lui étaient pas familières et qu'il dessinait sans beaucoup de vérité, l'artiste ne s'est tiré avec esprit que des compositions où devaient entrer des figures humaines. » Antony Valabrègue ajoute, de son côté, que ces compositions sont, à ses yeux, inférieures à celles qu'Oudry imaginera un jour pour les *Fables* de La Fontaine ; « il ne nous en offre pas moins, dit-il, quelques gracieux paysages, et pour illustrer une fable, les *Deux Sources*, il dessine un gai et pimpant village d'autrefois, situé au bord d'une rivière, adossé à un coteau et qui s'étend paresseusement à l'ombre de son clocher ».

L'œuvre gravé de Gillot n'est pas loin d'atteindre au nombre élevé de quatre cents planches. Beaucoup parmi ces dernières sont de lui-même, et, dit le baron Portalis, qui l'a étudié à ce point de vue, « le procédé en est original et piquant, et le met au premier rang des graveurs de ce genre ». *La Vie de Jésus-Christ*, suite de soixante pièces dessinées à la plume et gravées en fac-similé, des figures pour une édition de Boileau, mais surtout ses grandes et savoureuses compositions mythologiques, sont parmi les ouvrages les plus achevés et les meilleurs que Gillot ait produits dans ce genre. Dans la *Fête de Diane troublée par des satyres*, dans la *Fête de Bacchus célébrée par des satyres et des nymphes*, dans les fêtes de *Faune* et de *Pan*, exquis motifs païens gravés par lui-même, Gillot avait, avec une verve enjouée et une jolie humeur, exprimé les liesse et frairie des divinités agrestes de la terre : dryades et hamadryades, bacchantes et napées pâmées dans les pampres, chèvre-pieds de tous les tons et de tous les âges, à jambes fourchues, à poils roux et à fronts cornus aimant, buvant, jouant et ballant dans des grottes ou dans

J.-B. Pater

The Swing (la balançoire)

Victoria and Albert Museum)

les forêts ; mais son imagination si abondamment variée s'était peu à peu éloignée de cette expression d'une antiquité toute aristophanesque ; et, déjà, dans une œuvre indiquée par Mariette : le *Triomphe d'Arlequin dieu Pan* (1), l'artiste avait témoigné de la préoccupation d'une fantaisie autre. Le peintre de la *Veillée des armes de Don Quichotte* avait de tout temps goûté, sur les petits théâtres ambulants des foires de Langres et de Paris, le jeu plaisant des bouffes et nul plus que lui — si ce n'est Watteau — ne regrettait l'éloignement des comédiens italiens. Cela laisse à penser de quelle joie vive notre Champenois fut animé dans le moment que le Régent décida de reformer cette troupe pour son divertissement. Dans ce but, Monseigneur, dit-on, « écrivit à Antoine Farnèse, duc de Parme, pour le prier de la recruter ». Et c'est ainsi que Riccoboni, Tomasso Visentini, Mario et Domenico Biancolelli, le premier faisant Lelio, le second Arlequin, les autres Scapin et Pierrot, suivis de Scaramouche, de Pantalon et du Docteur, enfin de Flaminia, de Silvia et de Violette, passèrent les monts et revinrent en France. On les logea à Paris à l'Hôtel de Bourgogne. Là, ils jouèrent *Arlequin empereur de la lune* (2), *le Tombeau de maître André, Arlequin Grapignant ou Arlequin procureur, Arlequin esprit-follet*. Gillot, friand de ces fictions vives et spirituelles auxquelles il avait dû d'initier Watteau son élève, ne manqua pas d'assister aux spectacles des comédiens, et, il faut voir, dans le *Théâtre italien, livre de scènes comiques* gravé par Huquier, la profusion de sujets que Gillot a pu tirer de la représentation de ces petites scènes aux saillies si piquantes, aux intrigues d'une diversité amoureuse et bouffonne extrême.

---

(1) Gravé en manière noire par Jacques Sarabat.

(2) C'est le motif de l'admirable fantaisie italienne peinte par Watteau et que possède le musée de Nantes. Ici, Watteau a puisé nettement chez Gillot. « M. Marcel Nicolle — écrit M. Louis Gillet — en feuilletant le recueil du *Théâtre italien,* gravé par Huquier, y a reconnu textuellement une composition de Gillot représentant une scène d'*Arlequin empereur dans la lune.* »

Décorateur habile, ornemaniste inspiré, Gillot composa — nous l'avons dit déjà — pour être gravés par Joullain, des *Dessins d'habillements à l'usage des ballets, opéras et comédies;* mais son *Livre d'ornements, de trophées, culs de lampe et devises,* imaginé par lui et gravé par Huquier, l'emporte encore, par une adresse, une souplesse, une invention constamment vives et heureuses, sur ces dessins des costumes. « Dans chaque genre d'ornementation [de cet ouvrage], écrit Antony Valabrègue, Claude Gillot utilise des motifs dont il s'est servi pour ses œuvres précédentes. Ce casque est celui que portent ses satyres tourmentés par la passion de la guerre ; ce tambourin a traversé ses bacchanales ; ce masque de Faune est dessiné d'après le visage d'un des compagnons du dieu Pan ; cette flûte a soupiré aux lèvres de quelque galante amoureuse. »

Un recueil composé par Huquier d'après les originaux du vieux maître et paru sous le titre de *Livre des portières* atteste que Gillot, délaissant les formes réduites de l'estampe, aspirait à s'exprimer dans les pages plus larges de l'ameublement et de la tapisserie. Non seulement ses modèles de peintures pour clavecins, mais encore toutes les chinoiseries, singeries, mythologies, scènes burlesques et rustiques dont il a composé un beau choix témoignent qu'il « eût pu rivaliser avec les maîtres décorateurs, les Bérain et les Oppenort » (A. VALABRÈGUE). Qui sait même si ce n'est pas dans ce *Livre de portières,* dans le *Livre d'ornements,* dans le recueil des *Dessins d'habillement,* dans le *Livre de scènes comiques* que beaucoup de ceux qui parurent à sa suite — Boucher parmi les plus grands, Christophe Huet parmi les plus humbles ! — ne viendront pas demander, les uns le sujet d'un jeu de théâtre, l'expression d'un masque hilare et railleur, les autres l'agencement heureux d'un décor ? Par la diversité prodigieuse de ses travaux, par ses peintures, par ses dessins, surtout par ses gravures, c'est lui, Claude Gillot — le vieux faune de Langres — qui crée cet étonnant monde de folie et de

féerie, ce microcosme tout peuplé des mille et une petites divinités de l'antiquité, de la fantaisie et de la comédie auquel Watteau va venir plus d'une fois emprunter. « Pour ses ouvrages, il les vantait... », nous dit Caylus de Jean-Antoine, à propos de Gillot ; et comment ne les eût-il point honorés et vantés, celui qui allait devenir le plus grand des maîtres du théâtre galant, du théâtre italien et du théâtre français ? N'était-ce pas à eux — aux travaux du pauvre Claude autant qu'à ceux des Vénitiens et des Flamands — que Watteau avait dû de trouver sa voie admirable ?

CHAPITRE XII

JEAN-BAPTISTE PATER

SA VIE ET SON ŒUVRE

Le portrait peint par Watteau, le buste sculpté par Saly, tous deux au Musée de Valenciennes, trahissent assez ce qu'était ce rude homme d'Antoine Pater, le père de Jean-Baptiste : un travailleur et un maussade, appliqué de son métier, tenace dans l'effort, mais de caractère âpre, difficile, enclin — comme pas un — à la dispute et à la guerre. Franc-maître dans l'art de la sculpture, Antoine, dans son logis de la rue de Tournay, près du couvent des Carmes, à Valenciennes, taillait sans relâche, à travers le marbre, nombre d'images religieuses ou emblématiques. En ville il s'entendait à orner maintes maisons d'enseignes et hauts reliefs, recouvrait pieusement d'argent « la vieille image de Notre-Dame du Puy qui avait tant souffert dans les guerres » (1), enfin mettait tout son talent à surcharger d'une ornementation riche et compliquée le buffet d'orgue de Notre-Dame-la-Grande. Plus tard, avec l'un de ses fils, Jean-François Pater, il aidera à édifier, aux limites de la ville, cette belle porte de Cambrai, dite aujourd'hui de Famars, qui existe encore ; mais, avant d'en arriver à ces grandes commandes, sa femme, Elisabeth Defontaine, une Flamande de ses cantons et lui — à cause des cinq enfants qui leur naissent, de 1692, date de leur mariage, à 1703 — connaissent toutes les dures épreuves.

(1) *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts : Antoine Pater*, par Paul Foucart (Paris, 1887).

J.-B. Pater
La Baigneuse
(Musée du Louvre)

Et tandis que, le ciseau et le marteau en mains, Antoine, pour son fameux buffet d'orgue, ciselle, parfois à petites touches et d'autres fois à grands coups énergiques, ces « anges en ronde bosse qui ne paraissent soutenus que par leurs ailes » (HÉCART), autour de lui, dans l'atelier, parmi les marbres et les maquettes, jouent, grandissent — en un tumulte de voix jeunes et de frais minois — tous ces jolis petits diables de Flamands: Michel-Joseph qui fera plus tard un gros et gras moine, Jean-François qui sera, avec son père, le sculpteur de la porte de Cambrai, Jean-François-Joseph qui sera emporté, très tôt, hélas ! — enfin leur aîné à tous, le peintre élève de Watteau: Jean-Baptiste Pater. Une fille, la petite Marie-Marguerite, ajoute, à cette turbulence des garçons, sa grâce toute mignonne. Il faut penser que Jean-Baptiste préfère cette sœur à ses frères. Plus tard il peindra son portrait (Musée de Valenciennes), vue de face, droite, un peu décolletée, ample et forte d'aspect, toute de la race solide d'Antoine.

Est-ce à cette enfance passée dans un atelier, parmi des sculptures et des sculpteurs, dans la pratique constante du dessin, le travail vivant d'un métier d'art que le petit Jean-Baptiste dut de manifester, de bonne heure, les dispositions si précoces de son talent ? Cela peut se supposer d'autant plus que le jeune garçon pouvait, dès l'âge de onze ans, être admis, aux termes des règlements de l'Académie de Saint-Luc, dans l'atelier de J.-B. Guidé, comme apprenti peintre. Ce J.-B. Guidé, obscur artiste valenciennois, était revêtu du titre important de connétable de sa corporation. C'est chez lui, un beau matin de l'an 1706, qu'Antoine le sculpteur mena son fils aîné. Dans ce temps-là, il y avait quatre ans que Gérin était mort ; et Antoine Watteau était déjà à Paris où il menait sa vie difficile ! En 1709, quand Jean-Antoine revint dans Valenciennes, désolée alors du mouvement et du bruit des guerres, Jean-Baptiste était encore chez Guidé ; à ce moment, le petit savait déjà s'exercer du pinceau autant

que du crayon ; mais le pauvre Guidé était si malhabile qu'il ne pouvait pas pousser bien loin l'éducation d'un élève. Qui sait si ce n'est pas alors dans un coin de l'atelier du sculpteur, ou plus à l'écart, sous quelques arbres du fameux rempart de Vauban, que le jeune Pater, en regardant Watteau brosser dans tous ses détails une *Alte d'armée*, conçut enfin, pour la première fois, ce qu'était le grand, le bel art de peindre ? (1).

Guidé étant venu à mourir en 1711, Jean-Baptiste, dont les qualités véritables commençaient de s'affirmer, tâtonna encore deux ou trois ans ; mais, privé de toute direction utile, impatient de revoir *l'autre*, le Flamand de chez lui qu'il avait déjà, du fond du cœur, élu pour son maître, le jeune Pater décida à son tour d'entreprendre le voyage de Paris. C'était, dans ce temps-là, un garçon de bonne mine, et le portrait qu'il peindra un jour de lui-même (2), le visage imberbe, la physionomie franche, ouverte, la tête coiffée d'un bonnet à la Scaramouche, permet volontiers de l'imaginer tel qu'il était déjà, sérieux, appliqué, libre d'idées et de cœur, non atteint encore de ce vilain goût de l'argent qui le prendra un jour et empoisonnera sa vie. « Le père de Pater, nous dit à ce propos Gersaint, l'envoya très jeune à Paris afin qu'il pût cultiver avec profit les talents qu'il avait pour la peinture, et il le plaça chez le célèbre Watteau son compatriote. »

Selon Foucart, Elisabeth Defontaine et Antoine Pater, soucieux de veiller sur leur fils préféré, accompagnèrent Jean-Baptiste dans son voyage (3). Quelle différence il y avait, entre cette advenue toute cordiale, affectueuse, chaude, du jeune et joli garçon et celle de Jean-Antoine arrivant jadis à Paris « sans argent et sans hardes » !

---

(1) Il faut penser, ici, au *Bivouac*, cette très fine composition militaire, tout à fait dans la note de Watteau, que possédait M. H. Michel-Lévy et qui fut revendue, en 1919, après le décès du collectionneur. (N° 25 du *Catalogue*.)

(2) Portrait exposé à la *Société d'agriculture, sciences et arts de Valenciennes*.

(3) PAUL FOUCART : *La Jeunesse de J.-B. Pater* (la revue l'*Art*, 1er trimestre 1894).

Watteau, déjà fatigué, déjà atrabilaire, ne répondit pas sans réserve à tant de démonstrations. « D'une humeur trop difficile et d'un caractère trop impatient — dit Gersaint — pour se prêter à la faiblesse et à l'avancement d'un élève », il ne lui fut guère possible de souffrir le débutant au delà de quelques mois autour de lui. Excessivement fins, aiguisés, nerveux, les artistes de ce temps-là sentaient les froissements plus que les autres ; les dissentiments naissaient entre eux plus vite encore que l'amitié ; c'est ce qui fait que Jean-Baptiste Pater, dégrossi à peine par l'exemple et les conseils de Watteau, quitta son maître avec la même célérité que ce dernier, jadis, avait quitté Gillot.

Cette première, cette courte leçon du merveilleux peintre à l'un des disciples les meilleurs qu'il ait eus n'atteint pas encore, par les fruits qu'elle donnera, à la seconde, à l'ultime et définitive leçon de Nogent ; malgré tout, l'indication en est si précieuse que Pater, revenu dans son pays, est en état de montrer à son père et à ses rivaux le degré de son savoir. Un *Concert* et un *Rafraîchissement champêtres* (Musée de Valenciennes), que l'on situe à peu près vers ces années de sa vie, témoignent assez que Jean-Baptiste « était dès lors un artiste habile, définitivement adonné à la manière de Watteau » (P. FOUCART).

Digne fils du sculpteur Antoine, Jean-Baptiste Pater n'avait pas — plus que ce dernier — l'humeur paisible. A peine revenu dans Valenciennes, il feignit d'ignorer les autres artistes et négligea, comme il le devait par l'usage, de se faire admettre à la corporation de Saint-Luc. Accusé de « frauder l'art des peintres », c'est-à-dire de peindre sans être reçu pour cela, il fut, ainsi que son père Antoine reconnu son complice, assigné par les maîtres en l'hôtel de ville de Valenciennes. Là, défense fut faite à Jean-Baptiste de continuer à exercer un art dans lequel il n'était pas reconnu. Loin de se soumettre le jeune Pater continua, réfugié chez son père, à brosser quand même des tableaux. Les maîtres le surent et furent en grand courroux. « Ayant

demandé une autorisation au prévôt, lequel était à ce moment un sieur Wéry, seigneur de Rompies et autres lieux, ils se firent accompagner d'un sergent bâtonnier, agent de la police locale, vêtu de rouge et d'or et armé d'un bâton aux armes de la ville. Ce sergent se nommait Leroy. Avec lui, ils se rendirent chez Antoine Pater où, sans trop de difficultés, ils « levèrent le tableau auquel travaillait son fils » (1). Cela ne se fit pas sans clameurs, mouvements, arrivée du peuple et surtout sans intervention du vieil et coléreux Antoine traitant hautement les maîtres peintres de « chiens et f... gueux ! »

Condamnés à nouveau, Antoine et Jean-Baptiste firent appel de la sentence devant le Conseil provincial de Hainaut ; celui-ci prit le parti des maîtres ; alors Jean-Baptiste s'en alla plaider contre eux à Douai. « Les appelants se glorifient, soutint-il, d'avoir outragé l'intimé et déshonoré son propre père. » Les conseillers au Parlement des Flandres, par arrêt du 17 décembre 1717, semblaient vouloir arriver à une entente amiable. Le 3 février 1718 les parties transigèrent ; mais cela ne dura pas, Jean-Baptiste refusant toujours de s'affilier à la corporation de Saint-Luc et les autres l'exigeant. Il advint, en effet, « au bout de peu de temps, qu'un sieur Josse Bouchelet, fils d'un maître brasseur, vint prier Jean-Baptiste de peindre l'image de Sainte Aldegonde sur une thèse en velin destinée à la profession de sa sœur au couvent des Jésuitesses de Notre-Dame des Anges » (2). Il n'en fallut pas plus ; les maîtres le surent et les poursuites recommencèrent.

Dépité, lassé de ces querelles, mais préférant s'éloigner plutôt que de céder, Pater le jeune quitta une seconde fois son père et revint à Paris. Là, comme il disposait déjà d'une manière fort aisée et de tous points gracieuse dans le genre galant, il ne

---

(1) Paul Foucart : *La Jeunesse de J.-B. Pater.*
(2) Paul Foucart : *ibid.*

Nicolas Lancret
Son portrait (gravure)
(D'après lui-même)

manqua pas de protecteurs. Blondel de Gagny, l'un des premiers, emprunta au charme de son pinceau ; Gersaint l'employa ; enfin le duc de la Force fit appel à ses talents pour peindre au château de la Boulaye, en sa terre d'Auteuil, non loin d'Evreux, une importante suite décorative. Les cinq panneaux principaux de cette série représentaient l'*Escarpolette*, des *Femmes au bain*, des *Jeux de paysans*, une *Assemblée de paysans sur une place de village*, le *Grand Seigneur dans son palais avec une sultane ;* c'étaient les plus importants de tous ceux que Pater eût brossés encore ; malheureusement le château de la Boulaye fut détruit sous la Restauration ; les décorations du peintre disparurent (1). Nous avons à le regretter, d'autant plus que Pater, dans le moment même qu'il accomplissait ce travail considérable, était, sur la demande de Watteau, rappelé par Gersaint, en hâte, à Nogent. Jean-Baptiste, c'est à supposer, n'acheva ces peintures qu'après la mort du maître. La grande leçon de Nogent devait donc avoir marqué en elles, avait dû pénétrer leur substance et leur charme de toute la poésie, de toute la fascination et de tout l'art de ce suprême et divin exemple.

La leçon de Paris d'abord, lors de l'arrivée de Jean-Baptiste avec ses parents, la leçon de Nogent ensuite, voilà d'où vient le meilleur de Pater. Différentes œuvres dont l'exécution fut poursuivie presque en commun par l'élève et le maître au même Nogent, mais que l'élève, par la suite, acheva seul ; enfin les copies des *Plaisirs du bal*, de l'*Enseigne*, exécutées à la demande de Blondel de Gagny et de Julienne, d'après les originaux de Watteau, voilà encore des sources de grâce où Pater, en dehors des deux grandes leçons de Paris et de Nogent, puisa ce ton de douceur, cette suavité de coloris, cette finesse dans

(1) Malgré les recherches de M. Paul Foucart et de M. Bourbon, archiviste du département de l'Eure, aucune trace de ces tableaux ne put être retrouvée jamais.

la touche au moyen de quoi il parvint à donner de l'attrait à sa peinture.

Tant de qualités, répandues avec une mesure bien faite pour plaire, animent aujourd'hui encore tels ouvrages du petit Flamand exposés au Louvre, au Musée de Valenciennes, à la galerie Richard Wallace, chez M. Alfred de Rothschild ou les Musées de Prusse ; au XVIIIe siècle ces qualités charmantes, exprimées savamment par un homme habile disposant d'un petit tour de grâce, firent illusion au point que nombre de critiques de ce temps-là élevèrent le petit Flamand au-dessus du grand. L'auteur de la *Correspondance littéraire* ne va-t-il pas jusqu'à dire, à la date du 15 juin 1750, à propos des gravures que Duflos a faites du *Bain* et de la *Fête italienne*, que Pater est un « assez joli peintre et imitateur de Watteau *auquel il est très supérieur* » (*sic*). Watteau lui-même en faisant à Gersaint, peu de jours avant de mourir, « l'aveu qu'il avait redouté » son compatriote valenciennois ne fit qu'ajouter à cette idée très excessive qu'on se fit de Pater, non seulement vers la fin de la Régence, mais durant le siècle entier.

La vérité, toute autre que la légende, est que Jean-Baptiste, à force de voir et d'écouter Watteau, d'assister à son enseignement, de copier ou d'achever des œuvres de lui, en arriva à ne plus vivre et ne plus respirer que dans l'impalpable décor, dans l'air bleuté des Cythères de son maître. Lui-même avoua à Gersaint qu'il « devait tout ce qu'il savait à ce peu de temps qu'il avait mis à profit » durant qu'il était à Nogent ; enfin l'assimilation étroite qu'il y a de son art à celui de Watteau, le secret des vives expressions qu'il lui emprunta, les attitudes, les manières, jusqu'à la disposition et au choix des scènes qu'il surprit chez lui, tout cela permet de ramener à sa juste place le gracieux petit peintre que fut le fils Pater.

« Pater, note Gersaint, était né avec ce coloris qui est si naturel aux Flamands », et d'Argenville attribue à ce coloris de

notre artiste un bon goût extrême. Son coloris, ajoute plus près de nous Charles Blanc, « est suave, agréable, habilement dégradé dans les fonds et très harmonieux. Sa touche, moins spirituelle et moins légère que celle de Watteau, est grasse, moelleuse et fondue. » Il n'y a rien là que de très juste. Ceux qui ont pu contempler, récemment encore, le *Colin-maillard* ou les deux *Réunions en plein-air* (collections allemandes), le *Bain en plein air* et le *Bain à la maison* (de la collection d'Arenberg) (1) reconnaissent toute la qualité de ces teintes fines et douces : « la facture est souple, la couleur jolie : une harmonie grise et comme cendrée, dans laquelle la lumière se concentre sur quelque jupe de satin rose et blanc, ou sur quelque corps à demi nu » (2). L'impression devant la *Baigneuse* ou la *Conversation* du Louvre, les motifs villageois de la collection de Rothschild, les sujets de bal ou de plaisir exposés à Hertford-house, est aussi favorable à Pater, à sa petite mesure, à son joli art. Mais l'intime et sourd éclat de son coloris, « son harmonie gris-perle et ses cantonades aux petites taches bleu, cendre verte, jaune soufre », est-ce qu'ils n'ont pas été empruntés à Watteau ? Longtemps nous crûmes que ces irisations particulières, ces nuances douces et vivaces n'appartenaient qu'à Pater. « Le musée de Dresde nous détrompe, écrit Edmond de Goncourt, nous apprend que toute cette gamme *clairette*, tout ce cliquetis de tons frigidement papillotants descendent de la palette qui a peint les deux tableaux figurant dans le musée allemand. Watteau n'a pas

---

(1) Une controverse s'est élevée au sujet de ces deux œuvres de Pater appartenant à la collection d'Arenberg. M. Laloire, chef de section aux archives du royaume de Belgique, aurait découvert, dans une liasse de papiers appartenant à la famille d'Arenberg, et qui n'auraient pas été inventoriés depuis 1720, un reçu signé *Watteau* et se rapportant à deux sujets analogues : *le Bain domestique* et *le Bain rustique*, exécutés pour le célèbre amateur bruxellois (vers 1717), reçu qui permettrait de poser la question : les tableaux ci-dessus, attribués depuis si longtemps à Pater, seraient-ils de Watteau?

(2) Paul Alfassa : « L'Exposition d'art français du XVIIIe siècle à Berlin » (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 1910).

même laissé à son meilleur élève la propriété de deux ou trois taches en peinture. »

Ce jugement sévère admis, il reste à s'arrêter devant ces toiles signées Pater comme on le ferait, en pensant à Watteau, devant un reflet heureux de son génie. Ces *Fêtes champêtres*, ces *Conversations galantes*, ces *Scènes de bain* sont toutes ravissantes ; les pimpants opéras-comiques qu'on jouera plus tard, à Bellevue ou à Trianon, sur des paroles de Sedaine, avec des airs de Grétry, de Monsigny ou de Dalayrac, n'auront pas de plus agréables sous-bois, de plus factices et beaux arbres, de plus faux et touchants acteurs. Pater a emprunté à Watteau nombre de ses sujets tendres ; comme lui, il a erré dans les parcs et au bord des fontaines, marché sur les gazons, écouté sous les saules du jardin français. Et, pourtant, ces tableaux, ce ne sont plus les mêmes que ceux du modèle : la vaste et poignante poésie de Watteau n'y est plus ; ce n'est plus sa lumière et ce n'est plus son souffle, et, surtout, ce n'est plus, sous le corsage des belles, sous le manteau des galants, ce cœur caché qui bat d'espoir ou de désir, ce cœur anxieux gonflé par des réserves de larmes. Des êtres et des décors d'opéra-comique — et ce sera là bien souvent aussi le défaut de Lancret ! — voilà ce que Jean-Baptiste, dans ses compositions multiples et délicates, est venu substituer à la grave et émouvante musique, à la poésie exquise, hautaine, enflammée, ardente du plus grand des maîtres.

L'amour du lucre, le goût immodéré de l'épargne, telle est — selon les biographes — la principale des raisons qui poussa Pater à méconnaître si complètement par la suite les préceptes si purs de la leçon de Nogent. Gersaint, parlant de ce défaut, qui toucha l'artiste à peu près en même temps que le succès, nous confie que « Pater avait trop de faible pour l'argent. Son unique appréhension était de devenir infirme, et de n'avoir pas de quoi vivre aisément dans un âge avancé ; cette crainte l'a toujours nourri dans une prévoyance mal entendue, et elle a beaucoup

NICOLAS LANCRET
Youth (Jeunesse)
L'un des panneaux des «Quatre âges de la vie» (National Gallery)

influé sur ses ouvrages. Il ne cherchait qu'un prompt débit sans s'embarrasser d'une exacte correction qui lui aurait coûté trop de temps » (*Catalogue Quentin de Lorangère*). Et Mariette, plus durement encore que Gersaint, écrit : « Le pauvre homme se refusait le nécessaire et ne prenait de plaisir qu'à compter son or. »

Il semble que Mariette, en dépassant ici de beaucoup Gersaint, ait exagéré. « Les pièces publiées par M. Guiffrey (1), écrit Paul Foucart, tendent à démontrer que Pater faisait volontiers le bien et que, dans son privé, il était assez magnifique. » Richement vêtu on put le voir, en effet, au plus fort de sa gloire, aller par les rues paré « d'un justaucorps de drap doublé d'étoffe soyeuse, d'une épée garnie d'argent avec un ceinturon de maroquin rouge et une canne à pommeau d'ambre. » Dans ce temps-là (1729), il tenait logis au troisième étage d'une maison à porte cochère, située « au milieu de la rue Quincampoix, auprès des *Maillets d'or* ». Son atelier était somptueux et recouvert de tapisseries d'Auvergne « où des oiseaux voltigeaient à travers des verdures ». C'est là que, d'après sa servante, qui était belle, appelée Catherine Castel, il peignait, comme jadis Watteau d'après la soubrette nommée par d'Argenville, quelques-unes de ces petites bonnes femmes toutes rondelettes, à cuisses courtes et à seins menus, montrées en *Baigneuses*.

Le malheur d'un tel peintre, devenu casanier à l'excès, est que, négligeant complètement la nature — ce que jamais Watteau n'avait fait — il ne peignit bientôt plus de fonds et de personnages que dans cette belle chambre et devant les arbres tissés de ses tentures. « Les groupes de ses compositions sont mal ordonnés, dit à ce propos Gersaint. Ils manquent de naturel. »

Où le petit maître, remontant à ses sources flamandes,

---

(1) Dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*.

atteignit à une expression plus franche et plus libre, à une mesure plus large que dans ces ouvrages de sa fantaisie issus trop directement du genre de Watteau, c'est dans les deux suites peintes inspirées à l'artiste par le *Roman comique* de Scarron et les *Contes* de La Fontaine. Là surtout — dans l'interprétation des scènes du *Roman comique* — Pater, tout en se gardant Français, est bien de la franche suite de Steen et de Teniers ; là il a du souffle, là il est gai, là il amuse ! Toutes ces petites figures falotes et théâtrales, aux gestes un peu cassés, aux anciens vêtements à ramages : Léandre, La Rancune, Mlle La Caverne et sa fille Angélique, le comédien le Destin et cette belle l'Etoile en qui Théophile Gautier voit « une figure charmante, une personnification de la poésie », paraissent, vivent, s'agitent sous le pinceau de Pater, dans le décor d'amusantes auberges de jadis. La plupart des compositions originales, exécutées par le petit maître d'après l'œuvre de Scarron, appartiennent aux collections allemandes ; mais Surugue, de 1727 à 1733, a gravé nombre de ces œuvres. Le graveur, ici, a été digne du peintre ; et c'est dans l'une des scènes les plus piquantes de ce long et plaisant roman picaresque, celle où l'on voit que *Madame Bouvillon, pour tenter le Destin, le prie de lui chercher une puce*, qu'il faut reconnaître à Pater cette pointe d'originalité, de saveur, de charme qu'il rencontrait chaque fois qu'il tentait de s'échapper du pastiche.

Les peintures exécutées concurremment avec Lancret, et gravées plus tard par Fillœul en 1736, pour aider à l'illustration des *Contes* de La Fontaine, sont, dans l'œuvre de Pater, de la même verve comique ; mais, tandis que les figures peintes par Lancret conservent une certaine noblesse, une élégance visible, celles que conçut Pater offrent déjà un peu de ce ton libre, de cette grivoiserie apparente auxquels vont sacrifier, dans la suite, Boucher, Baudouin, Mouchet, Lawreince, Hoin, Schall et encore tant d'autres !

« Jamais peintre, écrit Gersaint de Pater, ne fut plus travailleur. Dès la pointe du jour il entrait dans son atelier, qu'il ne quittait presque plus ; nul moment ne tombait en perte chez lui. Cette occupation continuelle et sans relâche lui échauffa si fort le tempérament que cela lui occasionna une maladie qui l'emporta en peu de temps, à la fleur de son âge, sans avoir pu jouir d'une fortune assez honnête pour laquelle il avait travaillé toute sa vie. »

Décédé le 25 juillet 1736, Jean-Baptiste Pater fut inhumé aux Innocents. L'Académie ne paraît pas avoir été très affectée par sa mort. « Il était peintre de *Fêtes galantes* et avait 40 ans » : voilà tout ce que le secrétaire de la grande compagnie d'art trouva à épiloguer sur la carrière pourtant féconde et de tous points agréable de ce charmant et délicat peintre. Il est vrai que Watteau — qui est au-dessus de cent coudées — n'avait pas obtenu des académiciens des regrets plus sentis ni plus chaleureux.

CHAPITRE XIII

NICOLAS LANCRET

SA VIE ET SON ŒUVRE

C'EST Edmond de Goncourt qui pensa retrouver, jadis, dans l'un des personnages debout et penchés de l'*Enseigne*, « la mignarde figure de Lancret » (1). Le peintre favori de l'acteur Grandval, de Mlles Sallé et Camargo, le joli artiste qui — pour tant d'hommes délicats et de femmes frivoles — brossa toute sa vie de petits tableaux aussi gracieux que son long et fin visage, était — il est vrai — tout à fait de cette allure. Virgile Josz, qui le décrit « avec sa petite figure longue sous la perruque, son haut front, ses grands yeux dont les sourcils arqués semblent faits au pinceau, cette petite figure à l'ovale doux et un peu femme », accuse encore ces traits amenuisés du coquet et musqué garçon. Pour moi, je pense bien que Lancret (que Watteau a bien pu dessiner en passant) s'est représenté surtout lui-même en ses tableaux. Chaque fois que, dans ses *Fêtes dans les parcs*, ses *Déjeuners de plein air* ou ses *Conversations*, nous surprenons un galant de sa manière habillé à la française, à boucles abondantes, culotte puce et bas de soie, occupé de musique, faisant sa confidence ou mangeant du pâté, j'imagine que notre Nicolas s'est

(1) On rencontre, dans le catalogue de la vente de la collection du critique d'Argenville, la mention d'un portrait dessiné de Lancret par Watteau. « Peut-être, écrit Goncourt, est-ce le dessin qui a servi à la gravure du portrait de Lancret dans le supplément à l'*Abrégé de la vie des plus fameux peintres.* »

NICOLAS LANCRET
Melle de Camargo et son danseur
(Château royal, Sans-Souci)

peint en un miroir, et qu'à petites lignes grêles, à fins traits nonchalants il a représenté son beau visage d'Adonis, sa taille étroite, ses mains blanches et longues, ses talons de danseur.

Chose surprenante pour un tel virtuose de la fadeur, un tel affiné de la grâce la plus maniérée et la plus souple, Nicolas Lancret — peintre par excellence des petites-maîtresses et des petits-maîtres — était de la plus modeste origine roturière : le *Moréri* de 1759 ne manque pas de nous apprendre que Lancret était d'une « honnête famille bourgeoise », mais, ajoute Jal, qui a rectifié, ses parents n'étaient pas si bourgeois que cela : ils « étaient du menu peuple et ouvriers des bas états ». Son père, Robert Lancret, était cocher ; sa mère — née Marie-Catherine Planterose — était fille de cordonnier. Il y avait eu un Gilles Lancret laboureur, un Jean Lancret gagne-deniers ; beaucoup, disciples de saint Crépin, avaient battu le cuir et manié l'alène des savetiers ; mais c'étaient sans doute là des savetiers plaisants ; comme le Grégoire du Bonhomme, ils devaient « chanter du matin jusqu'au soir », et c'est ainsi que, de cette race de rustres, naquit, le 24 janvier 1690, rue Verderet, sur la paroisse Saint-Eustache, ce spirituel petit drôle que fut, de bonne heure, le joli Nicolas (1).

Nicolas avait un frère appelé François-Joseph, son aîné de quatre ans, qui était maître graveur ; c'est ce frère qui enseigna le premier, au garçon, dans le demi-jour, le pauvre éclairage de son atelier de la rue de la Calande, les rudiments d'un art que l'élève alla bientôt compléter chez Pierre d'Hulin, peintre, élève de Bon Boulogne. Mais là, Lancret ne resta que peu de temps. « Comme la modestie et la défiance de soi-même lui étaient naturelles, écrit son biographe Ballot de Sovot, il crut s'assurer davantage de réussir dans ce genre en puisant dans les mêmes sources où Watteau avait puisé lui-même. Il se mit chez Gillot, maître de

(1) Détails indiqués par Jal : *Dictionnaire biographique*.

Watteau, où il travailla plusieurs années (1). » Je n'hésite pas à penser que le fils du cocher dut beaucoup au Langrois, surtout dans le genre épisodique. Il y a tels détails réalistes, tels aperçus pittoresques du *Déjeuner de jambon* (musée Condé), du *Gascon puni* (musée du Louvre) qui témoignent, dans certains cas, chez Lancret, de l'influence de Gillot plus que de celle de Watteau. Le goût de l'anecdote, que le peintre fera voir, par ailleurs, dans ce petit chef-d'œuvre appartenant aux Musées allemands : le *Montreur de boîte d'optique*, dans les compositions exécutées de moitié avec Pater pour l'illustration des *Contes* de La Fontaine, dans la peinture du *Carrosse embourbé*, commandée par le duc d'Antin, témoigne de cette domination de Gillot sur Lancret.

C'est durant que Lancret était chez Gillot que le jeune peintre fut amené à connaître Watteau. « Ce dernier — écrit Gersaint — l'excita à sortir de chez Gillot. » « Il lui représenta — ajoute Ballot de Sovot — qu'il ne pouvait que perdre son temps à rester davantage chez un maître ; qu'il fallait porter ses essais plus loin, d'après le maître des maîtres : la nature ; qu'il en avait usé ainsi et qu'il s'en était bien trouvé. » Nicolas, pour mieux mettre à profit d'aussi excellents préceptes, alla « dessiner aux environs de Paris quelques vues de paysage » ; il dessina ensuite quelques figures et fut amené, de la sorte, à « en former un tableau de son imagination et de son choix ». L'un de ces tableaux fut parfaitement réussi, et l'on dit qu'Antoine Watteau en fut si émerveillé que, lorsque Lancret le lui porta, « il l'embrassa tendrement » (2).

Ce trait — mieux que beaucoup d'autres — trahit à quel point Nicolas fut redevable à la sollicitude du peintre de l'*Enseigne* et de l'*Embarquement*. Certes (Goncourt le fait remarquer très justement) « Lancret ne fut pas l'élève de Watteau dans le sens rigoureux d'un élève qui travaille dans

(1) *Eloge de Lancret, peintre du roi*, par Ballot de Sovot (réédité par J. J. Guiffrey).
(2) Ballot de Sovot : *ibid.*

NICOLAS LANCRET
Le montreur de boîte d'optique
(Collection de l'Empereur d'Allemagne)

l'atelier d'un peintre ; mais il fut entièrement formé par l'étude de la manière de Watteau, les conversations du maître, ses savantes réflexions sur son art ».

Confiant dans un enseignement auquel il demeura beaucoup plus fidèle que Pater, Lancret — et c'est là son honneur — ne cessa toute sa vie de tendre vers la perfection. Jusqu'à la fin — et même l'hiver — il alla, malgré une santé défaillante, dessiner d'après le modèle à l'Académie. D'autre part « il lui arrivait souvent — et c'est Sovot qui parle — durant une promenade avec ses amis, de quitter ceux-ci et d'aller dessiner tel groupe ou telle figure qui lui avait plu ».

Tant d'application, une probité artistique si grande ne furent pas suffisantes à faire de lui jamais l'égal de son maître. « Habituez vos yeux à regarder la nature », conseillera plus tard, aux jeunes gens, le bon et austère Chardin. C'était un conseil comme cela que Watteau avait donné à Lancret ; mais Lancret, malgré toute la conscience de son talent, n'avait ni la divination ni le lyrisme du Flamand ; quoi qu'il fît pour échapper, comme il le dit lui-même, au « faux » et au « maniéré », il ne put jamais, faute d'élan, de large et grand coup d'aile, atteindre à ces réalisations magnifiques qui font de Watteau le profond et divin créateur.

Ballot de Sovot, qui n'hésite pas, dans son enthousiasme, à déclarer que son ami Nicolas — dans les fonds notamment — était supérieur à Watteau, réédite, à propos de Lancret, la fable qui avait eu cours à propos de Pater. On se souvient que, peu de temps avant sa mort, le malade de Nogent aurait avoué à Gersaint que, s'il avait négligé Pater, c'était pour la raison qu'il l'avait redouté. Touchant Lancret, Ballot de Sovot nous raconte quelque chose d'approchant. « M. Lancret, dit-il, exposa à la place Dauphine, certain jour de l'année où il était encore d'usage de le faire, deux tableaux dans la manière de Watteau, *qu'on crut de Watteau même*, et dont plusieurs de ses amis lui firent

compliment. Ce fut ce que M. Lancret apprit ensuite, et à quoi il ne put qu'attribuer la réception froide que Watteau lui fit peu après. Toute liaison fut rompue, dès ce moment, entre eux ; et les choses ont subsisté sur ce pied jusqu'à la mort de Watteau (1). »

Ces insinuations de Ballot de Sovot, toutes dues à l'amitié, ne font point que, de son temps même, Lancret ne fût ramené à sa mesure réelle. Le difficile Mariette l'entendait de cette manière. « C'était — dit-il de Nicolas — un artiste laborieux et qui, toute sa vie, a été employé à peindre des sujets dans le goût de ceux de Watteau ; mais il s'en fallait beaucoup qu'il eût toutes les parties que possédait celui-ci (ABECEDARIO). » Ce n'était en effet ni « la même finesse de pinceau, ni la même délicatesse de dessin » (GERSAINT). « Son dessin (cela est indéniable) est plus lourd, plus rond, plus ramassé (que celui de Watteau) et toujours, écrit Goncourt, avec des extrémités balourdes » (*La maison d'un artiste*). C'est donc dans ses peintures, beaucoup plus que dans ses sanguines, que dans ses « triturations au crayon noir », qu'il convient de chercher le secret de la séduction de ce gracieux peintre. Dans les tonalités mourantes des feuillages, la gamme des vêtements, la molle pâleur des chairs, Lancret sait jouer des rayons du jour, étendre des reflets, et dans d'heureuses rencontres, assembler de jolies teintes.

Une œuvre aux doux fonds vaporeux, au sourd paysage bleuté où de blancs corps de femmes se fondent ainsi que dans ses *Femmes au bain* (Hertford-house) à l'ensemble de l'œuvre ; les chaudes irisations, les cassures nacrées des admirables robes enguirlandées de *Camargo* (Sans-Souci), ou de sa réplique (musée de Nantes) ; le relief si saisissant, la pâte assez duvetée et assez vive des fruits, des fleurs, des mets dans l'*Automne* (du

(1) Les peintres, en ce temps-là, exposaient souvent, en plein air, place Dauphine, le jour de la procession de la Fête-Dieu. — Voir BELLIER DE LA CHAVIGNERIE (*Revue universelle des Arts*, tome XIX) ; EDMOND PILON : *Chardin* (Paris, 1909).

NICOLAS LANCRET
Le déjeuner de jambon
(Musée Condé, Chantilly)

Louvre), le *Déjeuner de jambon* (de Chantilly) ; mais surtout la qualité rare, un peu fauve, de certains grenats, de certains rouges éclatant soudain, ainsi que dans la Belle Grecque (*Portrait of an actress,* Hertford-house), dans le *Berger et la Bergère* (Musée Jacquemart-André), dans le *Turc amoureux* (à Mme la princesse de Poix), assurent à Nicolas Lancret une supériorité de coloriste à laquelle — Watteau excepté — étaient loin d'atteindre beaucoup des artistes d'alors.

Peintre admiré de la riche société de son temps, Lancret n'a pas accordé, dans ses mondanités, à l'idéal, à la fantaisie, la même place que Watteau ; mais ses peintures, en raison de leur réalisme visible, se situent, plus que celles du maître, à un moment précis de l'histoire, elles objectivent mieux, sous nos regards, tous les petits détails des mœurs. Une suite comme celle des *Quatre âges de la vie de l'homme*, exposée à la National Gallery, va jusqu'à témoigner même que, sous le coquet Lancret, sous le bellâtre odorant et fardé, sous le joli Glorieux, se cachait un moraliste non sans grâce, un observateur facile et amusant. Il y a de la surprise et du plaisir à accompagner dans ces heureux cadres, depuis la petite enfance jusqu'à la vieillesse, en passant par la jeunesse et l'âge mûr, toutes les phases de la vie d'un garçon de ce temps-là. On ne peut, en contemplant ces scènes si piquantes, exposées dans le musée anglais, à cause de la proximité même, s'empêcher de penser à Hogarth ; mais Nicolas, moins viril, moins caustique que l'auteur du *Mariage à la mode*, est un Hogarth de chez nous. Le second de ces panneaux : *Youth* (Jeunesse), où le garçon, vêtu de bleu, la canne à la main, se voit chez de belles filles, offre cette vivacité, cette gaieté, cet impromptu dignes des meilleurs Français de l'époque de Prévost et de Marivaux (1).

---

(1) « Lancret, écrit le baron Roger Portalis (*Les dessinateurs d'illustrations au XVIIIe siècle*) a eu le bonheur de tomber sur un graveur de talent, de Larmessin, qui l'a admirablement compris et qui a rendu ses peintures d'une manière brillante. Le plus grand

Jal nous apprend, par les changements de domicile de Lancret, à quel point celui-ci était mobile dans ses actions. Lancret — loin de demeurer comme Pater cloîtré toute sa vie au même logis — faisait, ainsi que Watteau son maître, l'errant et le difficile. Dans le temps qu'il fut admis à l'Académie le 24 mars 1719, comme *peintre de fêtes galantes*, il habitait sur le quai Neuf aux *Deux Bourses*. On le trouve successivement, au cours des années suivantes, sur le même quai au *Lion d'or*, rue de Harlay à la *Croix de diamant*, quai de la Mégisserie, quai de la Ferraille, enfin « rue Saint-Nicaise, près de celle Saint-Honoré ». C'était de l'une ou l'autre de ces demeures qu'il se rendait, joliment poudré, cravaté de dentelle et l'épée au côté, tel qu'un gentilhomme, au spectacle de la comédie. Le goût du théâtre était le plus vif de ceux dont l'artiste ait jamais témoigné. « On ne connut point d'autre dissipation à M. Lancret », dit à ce propos Ballot de Sovot.

Encore que ce théâtre ne fût pas, pour lui, ainsi que cela avait été pour Watteau, un radieux et vivant mirage, un prétexte à évasion vers le rêve, la raison d'un exode au delà des mondes, Lancret ne laissait point de s'y intéresser et de s'y attendrir jusque dans son art. Tantôt aux Italiens et tantôt aux Français, il empruntait de gracieux motifs de peindre. Les *Acteurs de la Comédie Italienne*, offerts au Louvre par M. La Caze, les *Repas italiens* de Potsdam et de Sans-Souci, *An Italian Comedy scene*, à Hertford-house, assurent que, dans le goût du Théâtre Italien, Lancret avait su s'inspirer heureusement de l'influence de Watteau.

Le nom de Grandval, acteur du Théâtre-Français, appelle celui de Destouches, Philippe Néricault-Destouches, l'académicien auteur du *Curieux impertinent*, du *Philosophe marié* et du

---

nombre se trouve gravé par lui. » C'est de Larmessin, notamment, qui a gravé le très beau sujet de l'*Enfance* (l'enfant triomphant traîné sur un petit chariot, sous une colonnade, par ses frères et sœurs).

Glorieux. C'est Grandval, le comédien fameux, qui créa le *Glorieux*, mais c'est Nicolas Lancret, l'artiste aimable et adroit, qui peignit Grandval. « La veuve de François Chereau, graveur du roy, rue Saint-Jacques, aux *Deux piliers d'or*, nous annonce à ce propos le *Mercure* de mars 1741, a mis en vente une fort belle estampe en large où l'on voit quatre personnages. C'est la 3me scène du 3me acte de la comédie du *Glorieux* de M. Destouches gravée par M. Dupuis, d'après le tableau original de M. Lancret, qui a été exposé au salon de 1739 et qui a reçu l'applaudissement du public. »

Le tableau du *Philosophe marié* ou du *Mari honteux de l'être*, antérieur à celui du *Glorieux*, ne nous représente pas seulement Grandval et Mlle Quinault la cadette ; la scène est plus nombreuse, et Mlle Labat, Legrand fils, Duchemin, Dangeville et Mlle Legrand s'y mêlent en toutes sortes de petites agaceries, de petites minauderies et de doux jeux impertinents.

Lancret, comme Watteau, fut, toute sa vie, attiré par le mouvement et la musique des danses ; comme lui il aima à voir, sur le fond boisé des décors d'opéra, dans de larges envolées de jupes à fleurs, dans un geste alangui de pas rythmés, les ballerines, bras levés, pieds tendus, éperdument passer sur les beaux gazons ; et comme Watteau, dans l'*Iris* de Potsdam, le *Menuet* de l'Ermitage, avait peint des Françaises dansantes, lui peignit Camargo et peignit Sallé !

Camargo, l'ardente, la belle Camargo, celle qui dansait si bien que le prince de Ligne l'appelait *la fille des fées*, la voilà répétée jusqu'à trois et quatre fois dans l'œuvre de Lancret ! Au musée de l'Ermitage, au musée de Nantes, elle apparaît mignonne, exquise et emportée ; et, à Sans-Souci, la voilà avec son danseur! Chez sir Richard Wallace, c'est elle encore « essayant un nouveau pas ». Et jusque dans les cartons du Louvre la voici, apparue dans les traits légers du dessin ! Dans le tableau de Sans-Souci elle a « un manteau gris et rose, nacré comme l'intérieur d'un coquil-

lage » (1) ; à l'Ermitage, au musée de Nantes, elle balle à petits pas, sur le plus doux décor ; et je l'ai vue, à Hertford-house, dans son jupon taffetas couleur de paille, dans son corsage de satin jonché de nœuds jonquille et de petits bouffants de roses, danser aux sons des fifres et des violons. Cette brillante poupée, cette divine merveille de Camargo, cette enivrante folle qui avait dans le sang (par ses aïeux) de la pétulance espagnole, elle est, dans l'œuvre de Lancret, la plus scintillante, la plus vive des fleurs ! De même que l'artiste, dans le *Glorieux*, a peint le beau fat et le joli homme, dans Camargo il a peint la femme jeune, séduisante, avec la vivacité, la légèreté, le délice de son visage et de sa parure, le fléchissement de sa taille, les flexions de ses coudes et de ses talons, l'enchantement d'un sourire qui enveloppait de lumière et de beauté tout l'ensemble.

Mlle de Camargo, l'ensorcelante belle, écrivait-on alors, a réuni, « dans l'acte charmant d'*Eglé*, le goût du chant à ses talents supérieurs pour la danse » (2) ; et c'est sans doute dans l'interprétation de quelqu'une des églogues de ce ton-là, dans le lent balancement d'une gavotte, au murmure des tambourins et des musettes, sous l'ombre adoucie d'un petit bois d'été, que Nicolas Lancret a peint la ballerine ! « Il a si bien su saisir ce qu'un aussi excellent modèle a d'inimitable, écrit alors le *Mercure de France* (juillet 1731), que jamais figure n'a paru plus dansante. » Quelle expression plus fine et plus vraie a défini jamais plus justement cette œuvre toute belle, toute flexueuse et énamourée ?

Mlle Sallé, qui — comme l'abbé Prévost l'a écrit — ne savait « faire un pas sans les grâces », a servi, dans l'œuvre de Lancret, de joli pendant à Camargo. Ah ! Mlle Sallé n'est pas, comme sa belle rivale, de vieille famille noble ! Elle a débuté à Paris à la

---

(1) Paul Alfassa : « L'Exposition de l'Art français », etc., (*ibid.*).
(2) Em. Bocher : *Les Gravures françaises du XVIIIe siècle : Nicolas Lancret.*

Foire Saint-Laurent ; et ce n'est que le 10 juillet 1721 qu'elle est apparue, pour la première fois, à l'Opéra, dans les *Fêtes vénitiennes!* (1). Mais, de 1721 à 1732, date à laquelle elle vient poser devant Nicolas Lancret, elle a grandi en charme et en réputation. Camargo n'est plus au ciel de l'Opéra, depuis les succès de Sallé, la seule étincelante étoile ; et Voltaire, le grand Voltaire, lui-même, n'a pas jugé indigne de lui de tracer — en de fins vers précieux — cette rivalité des filles chéries de Terpsichore :

Ah! Camargo que vous êtes brillante!
Mais que Sallé, grands dieux, est ravissante!
Que vos pas sont légers et que les siens sont doux!
Elle est inimitable et vous toujours nouvelle,
Les Nymphes sautent comme vous
Et les Grâces dansent comme elle.

« Hier, écrit, le 14 avril 1732, le même Voltaire à son ami Thiériot, M. Ballot vint me voir et m'emmena chez M. Lancret où je vis une très jolie peinture qui représente la plus jolie prêtresse de Diane qui ait jamais paru sur la scène. Le portrait de Mlle Sallé est ce qu'il devait être : *meilleur que celui de Camargo.*» Dieu sait si ces portraits de Camargo, surtout celui où la danseuse « achève une pirouette dans un bosquet peuplé de joueurs de flûte et de tambourin » ont pourtant de charme exquis, s'ils émerveillent et enchantent ! Que devait donc être celui de Mlle Sallé pour, au regard de Voltaire, être *meilleur* encore ?

Nombre de petites œuvres de Lancret empruntent, de même que ces divers portraits de Camargo, une grande part de leur charme à ces doux lointains de paysages, à ces fines campagnes comme tissées, de haute lice, à longs traits fins et pâles. Le *Printemps*, l'*Eté*, l'*Automne* (Musée du Louvre), les *Baigneuses* (Hertford-house), le *Colin-Maillard* (Sans-Souci), les *Noces*

(1) Emile Dacier : *Une danseuse de l'Opéra sous Louis XV ; Mademoiselle Sallé.*

(Dresde et Postdam), l'*Escarpolette* (Stockholm), les *Oiseleurs* (Ermitage), le *Promeneur et les Promeneuses* (Victoria and Albert museum) trahissent cette recherche des fonds délicats, des arrière-plans espacés de plaines et d'arbres, ces pentes déclives aboutissant à des vallées et à des villages. Les jeux de quatre-coins, de Colin-maillard, de cache-cache-mitoulas, toutes les espiègleries mutines des amants, les églogues coquettes et les caquets tendres s'animent hardiment sur ces fonds si bien faits pour eux. Peintre d'anecdotes plaisantes, de gais et galants propos, Nicolas Lancret a mis toute sa verve et son talent heureux à commenter — concurremment avec Pater — le La Fontaine des *Contes*. Cette science du détail vivant, du trait leste et adroit, du preste et joli dessin qui fait du *Déjeuner de jambon*, du *Montreur de boîte d'optique* des petites œuvres d'un esprit si clair et si français apparaît, dans ces compositions tracées pour les *Contes*, encore plus mouvementée et encore plus souple. Ici, point de recherche ni d'hésitation, mais le conte lui-même qui se joue et se résume en un seul moment et en un seul acte. Le graveur de Larmessin n'a eu qu'à paraître et, de sa vive pointe, à reprendre ces petites œuvres, à les affiner, à les aiguiser encore, et voilà que nous avons eu ces charmants ouvrages que seuls un Fragonard, un Eisen pourront égaler un jour : *le Gascon puni* (l'original est au Louvre), *les Oies de frère Philippe, A Femme avare galant escroc, le Faucon, la Servante justifiée* et quelques autres encore.

Une commande plaisante faite au peintre par le duc d'Antin, Directeur des Bâtiments, à l'occasion d'un voyage que Marie Leczinska dut faire, en 1725, pour aller rejoindre à Fontainebleau son futur mari, Louis XV, précise à quel point ce talent d'anecdotier était recherché chez Lancret. Parmi les personnes de qualité qui accompagnaient la Reine étaient Mmes de Tallard, de Béthune, d'Epernon, de Prie, de Matignon, de Nesle montées toutes les six en un carrosse. Les chemins, surtout de Provins à

Montereau, avant d'atteindre à Moret où était le roi, étaient si mauvais et si défoncés que le carrosse de la Reine eut toutes les peines du monde à franchir la distance ; il ne fallut pas moins de trente chevaux pour le sauver de l'embarras où il était ; mais, pour celui des dames, il « s'embourba de façon qu'on ne put le retirer ». « Les six dames furent obligées de se mettre dans un fourgon avec beaucoup de paille, quoique en grand habit et coëffées (1). »

Le duc d'Antin trouva cette aventure si piquante qu'il ne manqua pas d'en demander, en ces termes, un tableau à Lancret : « Il faut, écrivit-il au peintre, représenter les six Dames le plus grotesquement qu'on pourra et dans le goût qu'on porte les veaux au marché et l'équipage le plus dépenaillé que faire se pourra. »

« Il faut une autre dame sur un cheval de charrette harnaché comme ils le sont ordinairement, bien maigre et bien harassé, et une autre en travers sur un autre cheval de charrette, comme un sac, et que le panier se relève de façon qu'on voye jusqu'à la jarretière, le tout accompagné de quelques cavaliers culbutez dans les crottes et galoppins qui éclairent avec des brandons de paille. »

Cette note « *copiée sur l'original envoyé par le D. d'Antin au sieur Lancret qui a exécuté le dessin* » a été découverte par M. de Chennevières. Elle ne laisse pas d'attester le succès que Lancret rencontrait autour de lui. Mariette — qui pourtant n'aime guère Nicolas — reconnaît lui-même que le peintre « a pour lui quelques tours de figures, quelques têtes dont il fait usage et qui plaisent, et cela, joint à l'espèce de sujets qu'il a traités, qu'on appelle aujourd'hui des sujets gracieux, lui a attiré continuellement de la pratique ». Cette faveur, qui ne fera que grandir, se manifestera encore longtemps après la mort de

(1) Voir : l'avocat Barbier (*Journal*, septembre 1725) ; M. de Chennevières (*Archives de l'Art français*, tome Ier, 1852).

l'artiste. Le roi de Prusse, Frédéric, place Lancret, à côté de Watteau, parmi les « Français de l'école de Brabant » ; et le comte de Rothenburg, de Paris, écrit à ce propos à son maître : « Je vous ai acheté deux tableaux admirables de Lancret qui sont des sujets charmants et très rares (le *Moulinet* et la *Réunion dans un pavillon*) ; ce sont les deux chefs-d'œuvre de ce peintre ; je les ai de la succession de feu Mgr le prince de Carignan, qui les a payés à ce peintre, pendant qu'il était encore en vie, dix mille livres ».

Partout, ajoute d'Argenville en nous informant de ce succès à son tour, « on s'empressa d'avoir des ouvrages de Lancret, on leur donna la place dans les meilleurs cabinets ». Et, dit le baron Portalis : « Lancret fut rapidement un peintre en vue. Il travailla longtemps en société avec Lajoue, qui faisait les fonds des tableaux ou les ornements des décorations d'appartements dont il recevait les commandes. C'est ainsi qu'il peignit, pour M. de Boulogne, pour M. Beringhen, pour M. de la Faye, pour un grand nombre d'autres amateurs et même pour le roi, des peintures se faisant suite comme les *Eléments*, les *Quatre âges de la vie* (aujourd'hui à la National Gallery), les *Saisons* (au Louvre), des *Jeux d'enfants*, les *Quatre heures du jour en hiver* et les *Quatre heures du jour en été.* »

Lancret parlait bien de peinture et en jugeait sainement. A force de fréquenter les amateurs et de vivre dans leurs cabinets, il avait acquis une profonde connaissance des vieux maîtres. Aussi était-ce son plaisir d'aller, avec son ami François Lemoyne, admirer les merveilles des collections groupées dans Paris. M. de la Faye le sut et l'invita, avec son ami, à venir voir une *Nativité* de Rembrandt dont il était possesseur ; mais, en même temps, cet homme voulut l'éprouver, et, comme il avait une copie prête, il la mit dans le cadre à la place de la vraie *Nativité*. « Mais M. Lancret ne fut pas plutôt là qu'il s'écria : « On nous trompe ; ce n'est point là l'original ! » Un autre beau trait d'honnêteté,

pris parmi ceux que son biographe a rapportés, est encore le suivant : Un marchand lui ayant proposé de retoucher d'anciennes peintures et lui offrant une somme considérable pour cela, Lancret répondit : « J'aime mieux courir le risque de faire de mauvais tableaux plutôt que d'en gâter de bons ! »

Longtemps célibataire, Nicolas, vers la fin de sa vie, épousa, le 13 septembre 1740, à l'église Saint-Christophe, Marie-Bernarde-Hyacinthe de Roussy de Boursault, la petite-fille d'Edme Boursault, le vieil auteur d'*Esope* et du *Mercure Galant*. Il vint, peu après, habiter rue Saint-Nicaise. « C'est là, nous dit Jal, qu'il mourut à deux heures du matin, le 14 septembre 1743. »

Lancret a laissé, en peinture, un nom doux et charmant. Son art est plein de finesse et de mièvrerie. Certes, pas plus que Pater, il n'égale Watteau, mais, dans la limite où il s'est enfermé, dans le domaine étroit où il a vécu, tout autant que Pater, et mieux que lui peut-être, il a su toucher à la grâce, atteindre à la vivacité, à l'esprit et à l'élégance.

CHAPITRE XIV

CONCLUSION

M. Camille Mauclair l'a demandé avec beaucoup de raison : « Son âme — l'âme de Watteau — d'où est-elle venue ? Et, si cette âme n'avait pas tout fait, Lancret et Pater ne s'appelleraient-ils pas aussi Watteau ? Ainsi, ce qui a continué à s'épanouir en art, après et autour de Watteau, ce n'est ni son émotion, ni sa pudeur, ni la fine fleur de son génie. Ce qui a persisté après lui, en peinture, ainsi qu'après toutes les hautes personnalités dominantes, c'est une manière de goût agréable, une façon gracieuse de voir et de composer. Pater, Lancret, par le fait même qu'ils avaient connu Antoine Watteau, se montrèrent le plus heureusement imprégnés de son talent. Mais Charles Blanc, dans son livre : *les Peintres des fêtes galantes*, n'a pas hésité à placer Boucher au nombre des peintres qui suivirent Watteau dans le genre français. Cette annexion est abusive et se trouverait beaucoup plus justifiée du côté de Fragonard qui, du moins, dans les chauds sous-bois du *Serment* et de la *Fontaine d'amour*, dans l'aspect tout cythéréen des fameux panneaux de Grasse, se montra comme « effleuré par l'ombre inquiète de Watteau » (C. Mauclair).

Cette ombre, tout éplorée, tout admirable, se pencha, il est vrai, dès les débuts, sur le front de François Boucher. Une petite allégorie des *Grâces au tombeau de Watteau* témoigne assez de la dévotion que le jeune peintre professa envers une mémoire si haute ; il en est de même de l'exécution, pour M. de Julienne, de

l'œuvre gravé de Watteau (*Figures de différents caractères*). « Boucher, dit à ce propos M. André Michel, prit là quelques leçons dont nous retrouverons dans son œuvre la trace bienfaisante. » Certaines décorations chinoises ou emblématiques exécutées plus tard, de haute lice, à Beauvais ; les motifs chinois du musée de Besançon ; divers dessins aux trois crayons, reproduits par Demarteau, trahissent volontiers cette durable influence ; mais, ainsi que l'a fort justement fait remarquer, en son temps, ce fin connaisseur de Watelet, « Watteau avait mis bien autre chose dans ses pastorales ! » D'un idéaliste comme Watteau, qui poétise, affine et quintessencie la volupté, à un voluptueux tout sensuel comme Boucher, il y a l'écart d'un monde.

Artiste intermédiaire et de tous points charmant, JEAN-FRANÇOIS DE TROY (1679-1752), dont l'art n'est plus l'art tout immatériel de Watteau, mais n'est pas encore l'art tout charnel de Boucher, semble, beaucoup plus que Boucher lui-même, se rapprocher, sinon par le « faire », au moins par une certaine disposition des figures et du décor, du genre particulier au maître. Ici, je pense bien moins au de Troy des grandes compositions destinées aux Gobelins, au de Troy de la décoration des Petits Cabinets de Versailles qu'au peintre plus mesuré, tout français et si gracieux du *Déjeuner d'huîtres*, de Chantilly (1), de la *Surprise* (Victoria and Albert Museum), de la *Main chaude* (National Gallery), de la *Jarretière détachée* (coll. Kuhtz, Berlin), mais surtout de la tout exquise *Conversation galante*, aujourd'hui au château de Sans-Souci. Ici, dans ce dernier sujet, l'éloignement, la grandeur du décor orné d'arbres feuillus et de beaux marbres, l'alanguissement, la fadeur des galants, l'attitude des jeunes femmes, les cassures des robes et des habits, jusqu'au

(1) Sorte de pendant au *Déjeuner de jambon* de Lancret (même musée). — Suivant une légende, ces deux tableaux auraient été commandés aux artistes par le petits-fils du Régent en souvenir, dit-on, « des joyeux déjeuners de Raincy et de Bagnolet ».

long et beau pli de la coquette vêtue d'une robe à fleurs, vue de dos et debout, tout dans ce joli tableau rappelle l'arrangement, si l'on peut dire, de ces *Conversations* et de ces *Assemblées* dont Watteau a peint un si grand nombre.

Gillot, prédécesseur et contemporain de Watteau, Pater et Lancret, ses disciples, assemblent autour du maître — et de son vivant même — une petite école d'art. Il a été, au cours de ce livre, parlé de Claude III Audran, de Christophe Huet qui se rattachent, par bien des points, à ce même mouvement ; mais on peut assurer de celui-ci, qu'il se poursuivit beaucoup plus avant encore dans le siècle. Les nombreuses compositions décoratives et emblématiques, panneaux chinois et fleuris semés d'arabesques dont le Lyonnais JEAN PILLEMENT (1728-1808) est l'auteur, en offrent assez de témoignage.

Cette influence de Watteau, qu'on a pu retrouver dans de Troy, dans Charles Coypel, dans Van Loo, dans Fragonard, on pourrait l'étendre, en effet, au Chantereau ou au Charles Parrocel des *Batailles*, et, par l'*Occupation selon l'âge*, au Chardin des intimités. Où elle est visible encore, et se manifeste en pâles réminiscences, en échos affaiblis, c'est aussi chez tous les jolis et adroits maîtres du crayon et de l'eau-forte qui ont suivi dans le siècle. Chez le petit Gravelot, chez le piquant Eisen — encore un enfant de Valenciennes, celui-là ! — chez les Saint-Aubin, chez Cochin, jusque dans les dessins au trait noir du bonhomme Portail, dans les croquetons des élèves de Wille, il y aura, par instant, un arrière-souvenir, un frisson attardé du grand et lumineux peintre. Enfin, comment ne pas montrer que cette influence est au plus haut point manifeste chez le peintre français MERCIER établi à Londres (voir, au Louvre, le petit tableau l'*Escamoteur*) ; chez le peintre français ANTOINE PESNE, premier peintre du roi de Prusse et qui peignit plusieurs œuvres, notamment des scènes de danse, dans le goût de Watteau et de Lancret. Mais, où cette influence apparaît prépondérante, où elle domine, c'est dans les

ouvrages recherchés aujourd'hui et souvent charmants de plusieurs des petits maîtres du second plan, tout à fait délicieux : FRANÇOIS OCTAVIEN, reçu à l'Académie royale de peinture en 1725, et dont la *Foire de Bezons*, actuellement au Louvre, est le tableau de réception ; BONAVENTURE DE BAR, dont la vie fut si brève (né en 1700, il est mort en 1729) et qui, dans la même note qu'Octavien, a laissé une *Fête champêtre*, également au Louvre, de l'effet le plus heureux ; enfin MICHEL-BARTHÉLEMY OLLIVIER (1712-1784) qui ne se rapproche pas tant de Watteau par ses compositions importantes (*Le thé à l'anglaise chez le prince de Conti*, Louvre), que par ses sanguines et ses dessins si fins et si français dont un certain nombre figurèrent jadis dans les collections Goncourt et de Chennevières.

Une telle influence, si souveraine, si vaste dirai-je, qu'après l'éclipse du davidisme, le crépuscule du romantisme, elle ne tarda pas, de nouveau, à rayonner et à s'étendre ? Et cela justifie assez ce livre même ; cela donne une force de plus à tout ce qu'on a écrit sur un tel grand maître. « Quoiqu'il n'ait peint que des fêtes galantes et des sujets tirés de la Comédie italienne, affirme avec amour Théophile Gautier, Antoine Watteau est un grand maître. Il a créé un aspect nouveau de l'art et vu la nature à travers un prisme particulier. Son dessin, sa couleur, ses types, ses agencements lui appartiennent. » « Son œuvre, dit-il encore, est une fête perpétuelle », un « carnaval », ajoute Baudelaire, qui l'admirait (les *Fleurs du mal*). Une fête, un carnaval, certes ! Mais une fête si divine, un carnaval si lumineux que l'art, notre art de France, en a été, durant tout un siècle, comme embelli et vivifié. Watteau, à nos yeux, n'est pas seulement, ainsi que l'a voulu Baudelaire, avec Rubens, Rembrandt, Delacroix, Goya, l'un de ces *phares* destinés à rayonner au-dessus des autres ; c'est aussi une source — l'une des plus fraîches, des plus exquises — à laquelle viennent puiser toujours les meilleurs des vivants. « Son sensible et humain génie, a pu dire, à ce propos, l'un de ceux

qui le comprirent et l'honorèrent le plus, a fait jaillir la souveraine poésie de la réalité même et donné au caprice la consistance d'une pensée, la force d'une émotion, la netteté d'un fait d'humanité éternelle (1). » M. Gustave Geffroy, de son côté, n'a pas dit mieux. « Watteau, écrit-il (*les Musées d'Europe, la Peinture au Louvre*) est le premier poète de la peinture française, et jamais même le charme particulier qui s'exhale de son œuvre ne sera égalé. Avant lui, il y a eu des observateurs comme les Clouet, comme Fouquet, un philosophe comme le Poussin, un instinctif amoureux de la lumière comme Claude Lorrain, et ce sont des poètes aussi que ces grands artistes. Mais Watteau est un poète d'autre race, parce que, le premier, il révèle une vie exaltée, où il y a de la grâce et du désenchantement. Il ne se borne pas à comprendre, à raisonner, à raconter les spectacles qu'il a sous les yeux. Il ajoute à ces spectacles comme aucun ne l'avait fait avant lui, il nous communique le frémissement de sa sensibilité, sa joie et sa douleur de vivre. »

---

(1) M. de Fourcaud.

INDEX ALPHABÉTIQUE

Abreuvoir (l'), p. 34, 80.
Accord parfait (l'), p. 152.
Acteurs de la Comédie Italienne (les), p. 210.
ADRIAENSENS (Alexandre), p. 4.
Agioteur élevé par la fortune (l'), p. 183.
ALFASSA (Paul), p. 35, 77, 139, 141, 144, 165.
ALGAROTTI (François), p. 158.
ALLART (les frères), p. 96.
ALLEGRAIN (Etienne), p. VIII.
Alliance de la musique et de la comédie (l'), p. 137.
Alte d'armée, p. 21, 33, 194.
Amante inquiète (l'), p. 118.
Amour à la campagne (l') ou *Amour paisible,* p. 85, 87, 88, 120, 150, 157.
Amour au théâtre français (l'), p. 102, 103, 104, 108.
Amour au théâtre italien (l'), p. 94, 101, 103, 104, 105, 108.
Amour désarmé (l'), voir *Vénus désarmant l'Amour.*
Amusements champêtres (les), p. 88, 117.
ANGRAN DE FONTPERTUIS, p. 40.
ANTIN (Louis-Antoine, duc d'), p. 215.
Antiope et Jupiter, p. 62, 77, 110, 113, 114, 116.
ANTOINE (le flûtiste), p. 45, 69, 107.
Apothicaires (les), p. XIV.
ARGENON (Mlle d'), p. 60, 69, 107.
ARGENS (marquis d'), p. 142, 145, 158.
ARGENVILLE (d'), p. XII, 11, 13, 35, 44, 73, 75, 85, 111, 115, 118, 122, 129, 136, 201, 216.
Arlequin, Empereur dans la lune, p. 99, 156, 189.
Arlequin et Colombine, p. 61, 99, 117, 118, 127.
Arlequin et Pierrot, p. 149.
ARMENONVILLE (Fleuriau d'), p. 132.
Assemblée dans un parc (l'), p. 82, 85, 88, 92, 125.
Assemblée galante (l'), 46, 92, 120, 125.
Assemblée de paysans, p. 125, 197.
AUBERT (Jean), p. 133.
AUBERT (Michel), p. 80.
AUDRAN (Benoît), p. 37.
AUDRAN (Charles), p. 17.
AUDRAN (Claude Ier), p. 17.
AUDRAN (Claude IIIe), p. 1, 17, 18, 33, 39, 53, 58, 64, 76, 122, 123, 128, 132, 136, 220.
AUDRAN (Germain), p. 17.

AUGUSTE (Jules-Robert), p. 143.
Automne (l'), de Watteau, p. 86, 116, 124, 125.
Automne (l'), de Lancret, p. 208, 213.
AVELINE (Pierre), p. 138.
AVELINE (Pierre-Alexandre), p. 15, 115, 140, 141, 143, 144, 145.
AVERNE (Mme d'), 131.
BABIN (Gustave), p. 143.
Baigneuse (la), de Pater, p. 199, 201.
Baigneuses (les), de Lancret, p. 213.
Bain (le), de Pater, p. 198.
Bain à la maison (le), p. 199.
Bain en plein air (le), p. 199.
Bain rustique (le), p. 115.
Balanceuse (la), p. 123, 126.
BALLOT DE SOVOT, p. 206, 207, 208, 210, 213.
Baraque de l'empirique (la), p. 185.
BARBIER (Edmond-Jean-François), p. 206.
BARON (Bernard), p. 102, 146, 147, 150, 151, 152, 153.
BARROIS (François), p. 57, 90, 185.
BASSAN (Jacques), p. 60.
BAUDELAIRE (Charles), p. 221.
BAUDOT (Jean-François), p. 57.
BAUDOUIN (Pierre-Antoine), p. 202.
BEAUBOURG, p. 101.
Belle Grecque (la), p. 209.
BÉRAIN (Jean), p. 190.
BÉRAUDIÈRE (M. de la), p. 123.
BERNARD (Samuel), p. 167.
BERRI (la duchesse de), p. 64.
BÉTHUNE (Mme de), p. 214.
BIANCOLELLI (Domenico), p. 100, 189.
BIGNON (Jean-Paul, abbé), p. 89.
BINYON (Laurence), p. 155.
Bivouac (le), de Pater, p. 185.
BLANC (Charles), p. 154, 182, 184, 188, 199, 218.
BLONDEL DE GAGNY, p. 136, 197.
BOCHER (Emmanuel), p. 202.
BOILEAU (Nicolas), p. 185.
BONINGTON (Richard Parkes), p. XIV, XV, 155.
BONNART (Henri), p. 37.
BOSSE (Abraham), p. VIII.
BOSSUET (Jacques-Bénigne), p. VIII.
BOUCHER (François), p. 29, 59, 111, 118, 126, 133, 135, 176, 179, 190, 202, 218, 219.
BOUGI (M. de), p. 41, 108.
BOULLE (André-Charles), p. 57.
BOULOGNE (Bon), p. 216.
BOURGUIGNON (Jacques Courtois, dit le), p. 22.
BOURSAULT (Edme), p. 217.
BOUVET (le P.), p. 134.
BOUVILLON (Mme), par Pater, p. 193.
BOYER (Michel), p. 132.
BRANDT (Isabelle), p. 54, 109.
BRAUWER (Adriaan), p. 3, 51.
BRÉON, p. 100.
BREUGHEL (Pierre), p. 4, 88.
BREUGHEL DE VELOURS (Jean), p. 88.
BROSSE (Jacques de), p. 17.
BURTY (Philippe), p. 117.
BUSSY (Mme Simon), p. 167.
BUVRY (dom), p. 3.
CALLOT (Jacques), p. VIII, 12, 68, 149, 180.
CAMARGO (Mlle de), p. 204, 208, 211, 212, 213.
CAMPAGNOLA (Domenico), p. 81, 88.

Camp volant (le), p. 22, 33, 125.
CANALETTO (le), p. 62.
CARDON (Joseph), p. 115.
CARPEAUX (Jean-Baptiste), 2, 4, 5.
CARREAU (l'abbé), p. 171, 172, 177, 179.
CARRIÈRE (Eugène), p. XIV, XVI, 22.
Carrosse Embourbé (le), p. 206.
CARS (Laurent), p. 74.
CASANOVA (François), p. 22.
Cascade (la), p. 61, 88.
CAYLUS (Anne - Claude - Philippe, comte de), p. X, XII, 16, 20, 21, 23, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 34, 36, 41, 42, 53, 60, 65, 66, 67, 71, 74, 75, 76, 79, 81, 84, 111, 113, 114, 120, 123, 124, 125, 153, 154, 162, 166, 168, 171, 175, 177, 183, 184, 187, 191.
CAYLUS (Marthe-Marguerite de Villette, marquise de), p. 64, 65.
CELLIER, p. 2.
CHAMPMESLÉ (Marie Desmares, dite la), 45.
Champs-Elysées (les), p. 82, 88.
CHANTEREAU, p. 220.
CHARDIN (J.-B. Siméon), p. XIII, 68, 70, 74, 128, 139, 207, 220.
CHARLES VII, p. 169.
CHARLET (Nicolas), p. 23.
Charmes de la vie (les), p. 24, 71, 82, 87, 88, 108, 117.
CHAROLAIS (Mlle de), p. 167.
Chat malade (le), p. 69, 86.
Chats (*Musique de*), p. 127.
CHAUVELIN (Germain-Louis de), p. 126.
CHAVANNES (Pierre), p. 57
CHENNEVIÈRES (marquis de), p. 81, 215, 221.
Cheval de Troie (le), de Gillot, p. 177.
Chiens et Léopard, dessin, p. 84.
CHOISY (François-Timoléon, abbé de), p. 64, 65.
CHOPIN (Frédéric), p. 166.
CHOUIN (Mlle), p. IX.
Christ en croix (le), p. 175, 176.
CHRISTOPHE (Joseph), p. 57.
CLÉMENT DE RIS, p. 125.
CLERMONT (Mlle de), p. 130, 166.
CLOUET (François), p. 110, 222.
COCHIN (Charles-Nicolas), p. 21, 42, 77, 139, 220.
COLBERT (Jean-Baptiste), p. VII.
Colin-maillard (le), de Pater, p. 199.
Colin-maillard (le), de Lancret, p. 213.
COLVIN (Sidney), p. 149.
Comédiens français (les), p. 71, 94, 102, 103, 118, 157.
Comédiens italiens (les), p. 150.
Comédiens (*le Départ des*), p. IX.
Concert (le), de Watteau, p. 28, 42.
Concert (le), de Pater, p. 195.
Concert champêtre (le), p. 42.
Concert dans une campagne (le), p. 171, 173.
Concert dans un parc (le), p. XV.
Concert de famille (le), p. 62, 108.
CONSTABLE (John), p. 147.
CONSTANTINI (Angelo), p. 97.
Contes de La Fontaine (les), p. 206, 214.
Contrat de mariage (le), p. 76, 79, 80, 145.

Conversation (la), de Pater, p. 199, 200.
Conversation (la), de Watteau, p. 37, 76, 92, 125, 157.
Conversation sous les arbres d'un parc (la), p. 92.
Coquettes qui pour voir galans au rendez-vous, p. 135.
CORNEILLE (Pierre), p. VIII.
CORNEILLE (Jean-Baptiste et Michel), p. 68, 186.
Cousines (*les deux*), p. 85, 119, 120.
COYPEL (Antoine), p. VIII, 45, 57, 65, 66, 90, 130, 135, 136, 185.
COYPEL (Charles-Antoine), p. 130, 134, 220.
COYSEVOX (Antonie), p. 57.
CRAYER (Gaspard de), p. 4, 48, 50.
CRÉBILLON (Prosper - Jolyot de), p. 69.
CRESPY, p. 84.
CRESPY (L.) fils, p. 129.
CROME (John), p. 147.
CROZAT, p. XII, 22, 29, 34, 41, 42, 45, 48, 60, 61, 62, 65, 79, 80, 81, 82, 84, 107, 108, 123, 124, 162, 163, 166, 167, 179.
Curieux (le), p. XIV, 210.
DACIER (Emile), p. 13.
DALAYRAC (Nicolas), p. 200.
DANGEAU (Philippe de Courcillon, marquis de), p. IX, 7, 96.
DANGEAU (Mme de), p. 64.
DANGEVILLE, p. 211.
Danse (la), p. 86, 87.
DARGENTY, p. 58, 63, 97.
DAVID (Louis), p. XIII, XIV.
DAYOT (Armand), p. 144.
Déesse Thvo Chvu dans l'isle d'Hainane (la), p. 133.
Défilé (le), p. 22.
DEFONTAINE (Elisabeth), voir Mme Pater.
Déjeuner sur l'herbe (le), p. 88, 118.
Déjeuner de jambon (le), p. 206, 209, 214.
DELACROIX (Eugène), p. XIV, 221.
Délassements de la guerre (les), p. 22.
Dénicheur de moineaux (le), p. 87. 92, 118, 122, 126, 155.
DENON (Vivant), p. XIII.
Départ des troupes (le), p. 21, 22.
Départ pour les isles (le), p. 89.
DESCAMPS (Jean-Baptiste), p. 139.
DESMARES (Charlotte), p. 45.
DESMARES (Mlle), en pèlerine, p. 90, 102.
DESPLACES, p. 128.
DESPORTES (François), p. 57.
Dessus de clavecin (le), p. 184.
DESTOUGHES (Philippe-Néricault), p. 210.
Détachement faisant alte (le), p. 22, 38, 50, 125.
DEVONSHIRE (duc de), p. 156.
Diane au bain, p. 110, 115.
DIDEROT (Denis), p. XII, XIII, 111, 180.
DIEU (Antoine), p. 38.
DILKE (Lady Emilia), p. XV.
Diverses figures chinoises, p. 133.
Divertissements champêtres (les), p. 88, 120, 157.
DOHME (Richard), p. 103, 129.
Docteur (le), p. 96.

Don Quichotte (la veillée de), p. 15, 185, 186, 189.
DORIGNY (Nicolas), p. 146.
DOW (Gérard), p. 14.
Du bel âge où les feux remplissent vos désirs, p. 132.
DUBOIS (Guillaume, cardinal), p. 162.
DUBOIS DE SAINT-GELAIS, p. 121, 130.
DUCHEMIN, p. 211.
DUCLOS (Mlle), p. 102.
DUFLOS, p. 198.
DUMIRAIL, p. 101.
DU MONT (François), p. 57.
DUPIN, p. 89, 103.
DUPLESSIS-BERTEAUX, p. 68.
DUPUIS, p. 211.
DÜRER (Albert), p. 71, 127.
EISEN (Charles-Dominique-Joseph), p. 68, 220.
Eléments (les), p. 216.
Elévation de Croix (l'), 186.
Enjôleur (l'), p. 118.
Embarquement pour Cythère (l'), p. XIII, 18, 24, 32, 62, 71, 76, 77, 79, 83, 90, 91, 92, 109, 118, 119, 142, 145, 157, 158, 166, 185, 206.
Empereur chinois, p. 127.
Enfance (l'), de Lancret, p. 199.
Enseigne (l'), p. 18, 24, 30, 39, 40, 71, 76, 77, 87, 118, 120, 122, 124, 138, 139, 140, 141, 144, 145, 157, 158, 159, 161, 165, 166, 197, 206.
Entretiens badins (les), p. 119.
Epernon (Mme d'), p. 214.
Escamoteur (l'), p. 220.
Escarpolette (l'), de Pater, p. 197.
Escarpolette (l'), de Lancret, p. 214.
Escorte d'équipages (l'), p. 22, 87.
Eté (l'), de Watteau, p. 125.
Eté (l'), de Lancret, p. 213.
Fantassins en marche (les), p. 155.
FARE (marquis de la), p. 65.
Fatigues de la guerre (les), p. 22, 79, 80.
Faucon (le), p. 214.
Faune (le), p. 123.
Faux pas (le), p. 52, 92, 119, 126.
FAYE (de la), p. 216.
Femme avare galant escroc (à), p. 214.
Femmes au bain, p. 197, 208.
Femme vue de dos (la), p. 121.
FÉNÉLON, p. VIII.
FESCH (Joseph, cardinal), p. 159.
Feste dans les jardins de Saint-Cloud, p. 82.
Fête bachique (la), p. 123, 126.
Fête champêtre (la), p. XIV, 88, 106, 149, 155, 200, 221.
Fête champêtre donnée dans un beau jardin, p. 173, 174.
Fête de Bacchus célébrée par des Satyres, p. 188.
Fête de cour (une), p. 156.
Fête de Diane, p. 188.
Fête de Faune, p. 183, 188.
Fête de Fiançailles, p. 155.
Fête galante, p. XVI, 61.
Fête italienne, p. 198.
Fête de Pan, p. 183, 188.
Fêtes vénitiennes (les), p. 88, 213.
Fête de village, p. 145, 171.
Figures de différents caractères, p. 8, 21, 29, 43, 68, 108, 113, 118, 135, 155.
Figures françaises et comiques, p. 101.

Figures de mode (les), p. 66.
Fileuse (la), p. 68.
FILLŒUL, p. 197.
Finette (la), p. 28, 76, 92, 94, 105, 108, 171.
FLAMEN ou FLAMIN (Anselme), 57.
Foire de Bezons (la), p. 221.
FONTENAY (J.-B. Blain de), p. 58.
FORCE (duc de la), p. 173, 197.
FOUCART (Paul), 2, 80, 174, 194, 195, 201.
FOUQUET (Jean), p. 110, 222.
FOURCAUD (Louis de), p. 46, 70, 77, 81, 91, 135, 144, 185.
FOURMENT (Hélène), p. 54, 109.
FRAGONARD (Honoré), p. 59, 85, 116, 126, 220.
FRANCUEIL (de), p. 169.
FRÉDÉRIC II, p. XII, 91, 142, 145, 158, 159, 216.
FRÉDÉRIC-GUILLAUME IV, p. 77.
FREDERSDORF, p. 158.
FRÉMIN (René), p. 57.
FROISSART (Jehan), p. 2.
FYT (Johannes), p. 137.
Gamme d'Amour (là), p. 28, 98, 107, 118, 119, 126, 156.
Gascon puni (le), p. 206.
GAUTIER (Théophile), p. 202, 221.
GEDOYN (Nicolas, abbé), p. 64, 65.
GERHARD (Franz), p. 78.
GÉRIN (Jacques-Albert), p. 10, 11, 13, 14, 49, 50, 193.
GERSAINT, p. XII, 13, 14, 16, 18, 19, 21, 25, 28, 30, 31, 34, 36, 38, 39, 40, 41, 43, 49, 58, 59, 69, 72, 74, 75, 76, 77, 99, 124, 138, 139, 140, 141, 143, 148, 150, 151, 154, 157, 158, 162, 164, 165, 168, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 183, 184, 194, 195, 197, 198, 200, 201, 203, 208.
GÉVIGNEY (abbé de), p. 173.
GIFFART (P.), p. 57, 134.
Gilles (le), p. 18, 24, 25, 58, 86, 94, 100, 101, 109, 166.
Gilles et sa famille, p. 154.
GILLOT (Claude), p. XVII, 1, 15, 16, 17, 25, 33, 38, 63, 65, 68, 72, 95, 96, 99, 104, 122, 123, 126, 127, 128, 129, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 195, 205, 206, 220.
GIORGIONE (il), p. 60, 110.
GIRARDON (François), p. 57.
Glorieux (le), p. 211, 212.
GLUCQ (Claude), p. 140.
GOLDONI (Carlo), p. 101.
GONCOURT (les), p. XIV, 28, 29, 50, 51, 61, 72, 73, 75, 77, 103, 124, 127, 128, 129, 133, 143, 154, 176, 187, 199, 204, 206, 221.
GOUJON (Jean), p. 110, 115.
GOYA (Francisco), p. 221.
Grand seigneur dans son palais (le), p. 197.
GRANDVAL (l'acteur), p. 204, 210, 211.
GRAVELOT (Hubert-François), p. 220
GRÉTRY (Modeste), p. 200.
GRISON (Antoine), 57, 58.
GROULT, p. 110, 115
GRUYER (Paul), p. 115.
GUARDI (Francisco), p. 61.
GUÉMENÉE (Mme de), p. 64.
GUIDÉ (J.-B.), p. 193, 194.
GUIFFREY (Jean), p. 201.
GUILLAUME (abbé), p. 143.

Habillements à l'usage des ballets, p. 182, 190.
HAILLET DE COURONNE, p. 139.
HALLAYS (André), p. XV.
HALLÉ (Claude-Guy), p. VIII, 57.
Halte d'armée (une), p. 155.
HAMOCHE, p. 96.
HANNOVER (Emil), p. XV.
HARANGER (l'abbé), p. 41, 168, 169, 177.
Harlequin and Colombine, voir *Arlequin et Colombine*.
HAUSER (professeur), p. 78.
HAUTEFORT (Mlle de), p. 64.
HÉNIN, p. 65, 162, 177.
HESELTINE, esq. (J. P.), p. XV, 44, 70, 147, 148, 155.
HIOLLE, p. 2.
HOGARTH (William), p. 146, 149.
HOIN, p. 202.
Homme accoudé (l'), p. 66, 109.
Homme avec une hotte en bois (un), p. 8.
HOUDAR DE LA MOTTE (Antoine), p. 187, 188.
HOUDON (Jean-Antoine), p. XIII.
HUET (Christophe), p. 126, 129, 131, 190, 220.
HUET (Jean-Baptiste), p. 122.
HULIN, p. 57, 205.
HUQUIER, p. 99, 136, 184, 189, 190.
Hyver (l'), p. 125.
Indifférent (l'), p. 24, 25, 27, 58, 76, 77, 94, 106, 107, 175.
INGRES (Jean-Dominique), p. XIV.
Intérieur de parc, p. 76.
IRELAND (Samuel), p. 150.
IRIS, p. 106, 108, 118, 157, 211.
Italian comedy scene (an), p. 210.
JABACH (Everard), p. 60.
JACOB, p. IX.
Jaloux (les), p. 185.
JAMES (M.), p. XV, 97.
JAMES (miss), p. 108, 148, 155.
JANSSENS (Abraham), p. 48, 50.
JEAURAT (Etienne), p. 68, 89, 133.
Jeux de paysans, p. 197.
JORDAENS (Jacob), p. VII, 4, 181.
JOSSET (Mme), p. 26, 31, 33, 38, 94, 96, 166.
JOSZ (Virgile), p. 6, 10, 11, 12, 19, 56, 59, 78, 84, 107, 123, 145, 155, 162, 204.
Joueur de flûte (le), p. 28, 84.
Joueur de guitare (le), p. 28, 51.
JOULLAIN, p. 182.
JOUVENET (Jean), p. VIII, 57, 185.
Jugement de Pâris (le), p. 53, 110, 116, 132.
JULIENNE (François de), p. 43.
JULIENNE (Jean de), p. XII, 9, 11, 12, 26, 28, 29, 31, 36, 37, 41, 42, 43, 44, 45, 54, 55, 56, 61, 72, 73, 85, 91, 107, 108, 126, 140, 141, 142, 150, 153, 158, 161, 162, 165, 166, 172, 174, 176, 179, 186, 218.
JULIENNE (Mme de), p. 67, 171.
Justice qui détruit la fortune (la), p. 183.
KEATS (John), p. 166.
KNOBELSDORF, p. 158, 159.
LABAT (Mlle), p. 211.
LA BRUYÈRE (Jean de), p. VIII.
LA CAZE, p. 210.
Lady à sa toilette, p. 62, 117.
LA FONTAINE (Jean de), p. 188, 202.
LA FOSSE (Charles de), p. VIII, 45, 58, 60, 124.

LAGUERRE, p. 146.
LAJOUE (Jacques), p. 216.
LALIVE DE JULLY (de), p. 29, 46.
LA METTRIE (Offray de), p. 158.
LANCRET (Nicolas), p. XVII, 72, 81, 126, 158, 160, 173, 200, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220.
LANCRET (Robert), p. 205.
LARGILLIÈRE (Nicolas de), p. VII, 57.
LARMESSIN (Nicolas de), p. X.
LA ROQUE (Antoine de), p. XII, 20, 37, 39, 41, 42, 44, 76, 85, 86, 87, 107, 112, 120, 162, 165, 166, 168, 171, 179.
LA TOUCHE (chevalier de), p. 182, 183, 185, 186.
LA TOUR (Maurice-Quentin de), p. XIII, 54.
LA THORILLIÈRE, p. 102.
LAUTHIER, p. 57.
LAUZUN (duc de), p. 132.
LAVREINCE, p. 202.
LAW (Jean), p. 89, 161, 162, 168, 182.
LAWRENCE (sir Thomas), p. XIV.
LE BAS (Jean-Philippe), p. 74.
LE BRUN (Charles), p. VII, VIII, XIII, 35, 68, 82, 85.
LECZINSKA (Marie), p. 214.
Leçon d'Amour (la), p. 82, 88, 108, 157.
Leçon de musique (la), p. 107, 118.
LECOUVREUR (Adrienne), p. 102.
LE FEBVRE (Philippe), p. 41, 168, 173.
LEGRAND fils, p. 211.
LEGRAND (Mlle), p. 211.
LEMOYNE (François), p. 216.
LENAIN (les), p. 68.
LENFANT (Pierre), p. 23.
LE PAON (J.-B.), p. 23.
LÉPICIÉ (Bernard), p. 73.
LEPRIEUR (Paul), p. 138.
LE SAGE (Alain-René), p. 45, 96, 97, 99, 102.
LESCURE (de), p. 45, 111.
LE SUEUR (Eustache), p. VII, 179.
LÉVY (Mme de), p. 64.
LIGNE (Charles-Joseph, prince de), p. 204.
LIOTARD (J.-E.), p. 46, 69.
Livre d'ornements, trophées, culs de lampe, p. 190.
Livre de portières (le), p. 190.
Livre des scènes comiques (le), p. 190.
LONGHI (Pietro), p. 61.
Lorgneuse (la), p. 66, 109.
LORRAIN (Claude), p. 7, 12, 222.
Louis XIV remettant le cordon bleu, p. X, 38.
LOUIS (Grand Dauphin), p. VIII, 33.
LOUIS XIV, p. VII, VIII, X, XVII, 37, 85, 103, 134.
LOUIS XV, p. 136, 178, 214.
LOUVOIS (marquis de), p. 7.
LULLI (Jean-Baptiste de), p. 104, 122.
LUXEMBOURG (François-Henri, duc de), p. VII.
LUXEMBOURG (Charles-François-Frédéric, duc de), p. 22, 83.
MADAME (Charlotte-Elisabeth de Bavière, duchesse d'Orléans, dite princesse Palatine, dite), p. IX, X, 13, 33, 122.
MAGNIER, p. 57, 185.
MAILLOT, p. 95.

MAINE (Anne-Louise de Bourbon, duchesse du), p. 187.
MAINTENON (Mme de), p. VIII, X.
MANTAGNA (Andrea), p. 24.
MANTZ (Paul), p. 24, 75, 150, 176.
Maraîcher (le), p. 68.
MARAIS (Mathieu), p. 89.
Marais (le), p. 34, 80.
Marchand de fruits (le), p. 68.
Marchand d'orviétan (le), p. 128.
Marche de soldats, p. 22.
Mariée de village (la), p. 46, 77.
MARIETTE (Pierre-Jean), p. 17, 29, 34, 35, 38, 42, 45, 53, 80, 81, 147, 151, 182, 189, 201, 208, 215.
MARIOTTI, p. 166.
MARIVAUX (Pierre de), p. 209.
MARLBOROUGH (Churchill, duc de), p. 19, 20.
MAROT (François), p. 57.
MARTIN DES BATAILLES (Jean-Baptiste, dit), p. 22.
MARTIN DE VOS, p. 22, 48, 50.
Masques (les), p. 101.
MATHIEU (Pierre), p. 57.
MATIGNON (Mme de), p. 214.
MAUCLAIR (Camille), p. 218.
May (le), p. 123, 126.
MAZARIN (Mme de), p. 135.
MAZÉ (la), p. 90.
MEAD (Richard), p. 146, 147, 150, 153, 157, 166.
MÉDICIS (Marie de), p. 17, 54, 59, 131.
MÉHÉMET-EFFENDI, p. 134, 168.
Menuet (le), p. 211.
MERCIER (Philippe), p. 146, 147, 148, 151, 152, 153, 157, 220.
METTAYER (Abraham), p. 1, 13, 14, 32, 122, 138.
MEUSNIER (Philippe), p. 136.
Mezzetin (le), p. 24, 25, 108.
Mezzetin jouant de la guitare, p. 98, 184.
MICHELET, p. 32, 34, 111, 161.
MICHEL (André), p. 219.
MICHEL-LÉVY (Henry), p. 85, 87.
MICHEL-LÉVY (Léon), p. 137, 141, 143, 144, 145.
MIGNARD (Pierre), p. VII.
MIGNON (Gaspard), p. 9.
MILLET (Jean), p. 132.
MISAUBIN, p. 26, 151, 152.
MITHOUARD (Adrien), p. XV.
MOLIÈRE, p. 95, 96.
MOLINET, p. 39, 162, 165.
MOLLETT (John W.), p. XV, 149.
Momus, p. 123.
MONCRIF (Paradis de), p. 65, 69.
MONSIGNY (Pierre-Alexandre de), p. 200.
Montreur de boîte d'optique (le), p. 206, 214.
MOREAU le jeune, p. 68, 138.
MORO (Antonio), p. 136.
MOUCHET, p. 202.
Moulinet (le), p. 216.
MOUSSINOT (l'abbé), p. 160.
MOYREAU, p. 22, 128, 137.
NATTIER (Jean-Marc), p. 111, 166.
Naufrage (le), p. 153, 183.
NESLE (Mme de), p. 214.
NEWTON, p. 150.
NIKOU (femme bouze), p. 134.
NOIRTERRE (l'abbé de), p. 55, 176.
O (Mme d'), p. 64.

Occupation selon l'âge (l'), p. 69, 70, 86, 220.
OCTAVIEN (François), p. 221.
Oies de frère Philippe (les), p. 214.
Oiseleurs (les), p. 214.
OLLIVIER (Michel-Barthélemy), p. 221.
OPPENORT, p. 190.
ORLÉANS (Philippe, duc d'), p. XI, 31, 130, 131, 178.
OTRECK (la maréchale d'), p. 167.
OUDRY (Jean-Baptiste), p. 188.
PACCINI, p. 45, 107.
PARABÈRE (Mme de), p. 131, 162, 168.
Paravents (les), p. 129.
PARIS-DUVERNEY (Joseph), p. 167.
PARME (Antoine-Farnèse, duc de), p. 183.
PARROCEL (Charles), p. 23, 168, 220.
PARROCEL (Joseph), p. VIII.
Partie carrée (la), p. XIV.
Partie de musique (la), p. 153.
PASCAL (Blaise), p. VIII.
PATER (Antoine), p. 5, 38, 45, 46, 192, 194, 196.
PATER (Elisabeth Defontaine, Mme Antoine), p. 45, 46, 192, 194.
PATER (Jean-Baptiste), p. 25, 72, 84, 126, 160, 161, 173, 174, 177, 179, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 207, 210, 214, 218, 220.
PATER (Jean-François), p. 193.
PATER (Marie-Marguerite), p. 193.
PATER (Michel-Joseph), p. 193.
PATER (Walter), p. XVI, 54.
PAYLEUR, p. 172.
Paysage avec une fontaine, p. 85.
Pèlerinage à l'isle de Cythère (le), voir *Embarquement*.
PEROZ (l'abbé), p. 168.
PERRÉAL (Jean), p. 110.
Perspective (la), p. 84, 85.
PESNE (Antoine), p. 142, 147, 220.
PHILLIPS (Claude), p. XV.
Philosophe marié (le), p. 210, 211.
PILLEMENT (Jean), p. 220.
Pillement de village (le), p. 147.
Plaisirs de bal (les), p. 62, 106, 197.
Plaisir pastoral (le), p. 87, 105.
POERSON (Charles-François), p. 37.
POISSON (l'acteur), p. 178.
POIX (Mme la princesse de), p. 116, 209.
PÖLLNITZ, p. 153.
POMPONNE (l'abbé), p. 169.
PONTAUT DE BEAULIEU (Sébastien), p. 23.
POPE (Alexandre), p. 150.
PORTALIS (baron Roger), p. 187, 216.
Porte de Valenciennes (la), p. 10.
Pot au lait renversé (le), p. 183.
POTTER (Paul), p. 136.
POUND (Arthur), p. 148, 151, 152, 157.
Pourceaugnac poursuivi (le), p. 149, 156.
POUSSIN (Nicolas), p. 56, 88, 105, 222.
PRÉVOST (l'abbé), p. 209, 212.
PRIE (le marquis de), p. 162, 214.
Printemps (le), de Watteau, p. 124, 125.

Printemps (le), de Lancret, p. 213.
Promenade sur les remparts (la), p. 80.
Promeneur et les promeneuses (le), p. 214.
Qu'ay-je fait, assassins maudits? p. 27.
Quatre âges de la vie (les), p. 208, 216.
Quatre heures du jour en hiver (les), p. 216.
Quatre heures du jour en été (les), p. 216.
QUENTIN DE LORANGÈRE, p. 39, 40, 103, 142, 201.
QUINAULT (Philippe), p. 102, 122.
QUINAULT (l'acteur), p. 96, 178.
QUINAULT la cadette (Mlle), p. 211.
RACINE (Jean), p. VIII.
RAFFET (Denis-Auguste), p. 23.
Rafraîchissement champêtre (le), p. 195.
RAPHAËL, p. 179.
REBEL (J.-F.) (portrait de), p. 108.
REBEL (J.-F.), p. 42, 44, 107, 165, 171.
Recrue allant joindre le régiment (la), p. 60, 75, 125.
REMBRANDT, p. VII, 5, 145, 216, 221.
Rémouleur (le), p. 8, 68.
Rendez-vous de chasse (le), p. 87, 161, 163, 164.
Repas de campagne (un), p. 80.
Repas italien (le), p. 210.
Repos de la Sainte-Famille (le), p. 55, 56.
Repos de pellerins (le), p. 90.
Retour de campagne (le), p. 22.
Retour de chasse (le), p. 38, 44.
Retour de guinguette (le), p. 80.
Réunions en plein air (les deux), p. 157, 199.
Revanche des paysans (la), p. 20.
REYNOLDS (Joshua), p. XIV, 154.
RICCOBONI, p. 189.
RIGAUD (Hyacinthe), p. VII.
Ripaille de singes (une), p. 128.
ROBERT (Hubert), p. 85, 126.
RODIN (Auguste), p. XVI.
ROGERS (Samuel), p. 142.
Roman comique (le), p. 202.
ROSALBA CARRIERA (la), p. 29, 35, 46, 153, 162, 167, 179.
ROTHENBURG (le comte de), p. 91, 154, 158, 159, 171, 216.
ROUSSEAU (Jean-Jacques), p. 35, 83, 84.
RUBENS, p. VII, 4, 5, 13, 17, 28, 48, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 58, 59, 61, 63, 81, 86, 109, 110, 116, 119, 135, 221.
RUYSDAEL, p. 136.
SAINT-AUBIN (Augustin de), p. 41, 220.
Sainte-Famille (une), p. 175, 176.
Sainte-Geneviève, p. 176.
SAINT-SIMON (Louis de Rouvroi, duc de), p. IX, X, 89, 162.
Saisons (les quatre), p. 34, 61, 122, 123, 124, 125, 137, 216.
SALLÉ (Mlle), p. 204, 211, 212, 213.
SALOMON, p. 107.
SANTERRE (Jean-Baptiste), p. 111.
Sao (*Portrait du Chinois F.*), p. 134.
SARABAT (Jacques), p. 190.
Saules (les), p. 162.
SAUNIER (Charles), p. 138.

SAVOIE-CARIGNAN (François-Eugène prince de), p. 19, 20.
Savoyard (le), p. 8, 68, 79, 80.
Scène de chasse, p. 126.
SCHALL, p. 202.
SCHÉFER (Gaston), p. 37, 41.
SCHULZ, p. 77.
SCHWITER (le baron), p. XIV, 68, 143.
SCOTT (Samuel), p. 148.
SÉAILLES (Gabriel), p. 11, 30, 51, 52.
SEDAINE (Michel), p. 200.
SEGRAIS (Jean-Regnauld de), p. 64.
SEIDEL, p. 153.
Selim (*Portrait de*), p. 135.
Sérénade italienne (la), p. 156.
Servante justifiée (la), p. 214.
SEYMOUR (lord), p. 156.
SIMONNEAU, p. 73.
Singes de Mars (les), p. 128.
Singe peintre (le), p. 128, 131.
Singes peintres (les), p. 128.
Singeries (les), p. 122, 129, 131, 137.
Singe sculpteur (le), p. 128.
SIROIS, p. 19, 21, 22, 26, 31, 34, 36, 38, 41, 44, 45, 60, 61, 94, 96, 124, 138, 165, 166.
SNYDERS (François), p. 4.
STEEN (Jan), p. 202.
STERN (M.), p. 141, 144.
Spectacle français (le), p. 103.
SPONDE ou SPOËDE (Jean-Jacques), p. 18, 38, 124.
Surprise (la), 51, 53, 156, 219.
SURUGUE, p. 202.
SUTHERLAND (duc de), p. 156.
TALLARD (Mme de), p. 214.
TARDIEU (N. H.), p. 42, 91.
TENIERS le jeune (David), p. VII, XIII, 3, 50, 51, 127, 185, 202.
Thé à l'anglaise chez le prince de Conti, p. 221.
THIÉRIOT, p. 213.
THOMASSIN le fils, p. 38, 66, 73, 135.
THORNILL (sir James), p. 149.
TINTORET (le), p. 60.
TITIEN (le), p. 60, 62, 63, 81, 109, 110, 114.
Toilette intime (la), p. 110, 116.
Trophées (les), p. 137.
Troupe italienne (la), p. 63.
TROY (François de), p. 43.
TROY (Jean-François de), p. 219, 220.
Turc amoureux (le), p. 209.
TURNER (Joseph-Mallord-William), p. XIV, 155.
VALABRÈGUE (Antony), p. 188, 190.
VALASQUEZ, p. 145, 154.
VALDRI (le marquis de), p. 128.
VAN CLÈVE (Philippe), p. 41, 57.
VAN DER MEULEN (Franz), p. 22.
VAN DYCK (Antoine), p. 7, 48, 50, 54, 86.
VAN LOO (Carle), p. 121, 220.
VAN OSTADE (Adrien), p. 3, 51.
Vénus désarmant l'Amour, p. 62, 108, 110, 113, 114, 115, 116.
VERLAINE (Paul), p. 112, 119.
VERMENTON (Mme de), p. 45.
VERNANSAL (Louis), p. 57.
VÉRONÈZE (Paul), p. 13, 60, 62, 81, 86, 88.
VERRUE (Jeanne-Baptiste d'Albert de Luynes, comtesse de), p. 46.
Vertumne et Pomone, p. 137.

Vie de Jésus-Christ (la), p. 188.
VILLARS (Claude-Louis-Hector, maréchal, duc de), p. 22.
VILLEROY (François de Neufville, duc de), p. 64, 168, 178.
VINCI (Léonard de), p. 28, 89.
VISENTINI (Tomasso), p. 189.
VIVIEN (Joseph), p. 57.
VLEUGHELS (Nicolas), p. 24, 27, 32, 35, 41, 99, 155, 162, 171, 176.
VLEUGHELS (Philippe), p. 12, 13, 35.
VOLTAIRE, p. x, xii, xiii, 89, 128, 150, 158, 159, 160, 213.
VOUET (Simon), p. vii.
Voulez-vous triompher des belles? voir *Arlequin et Colombine*.
Vraie gaîté (la), p. 50.
Vue du village de Vincennes, p. 171.
WALLACE (Richard), p. 87, 157, 211.
WALPOLE (Horace), p. 150.
WATELET (Claude-Henri), p. 218.
WATTEAU (Bartholomé), p. 6, 8.
WATTEAU (François), p. 10.
WATTEAU (Julien), p. 9.
WATTEAU (Louis), p. 23.
WATTEAU (Noël), p. 8.
WATTEAU (Philippe), p. 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 14, 152.
WATTEAU (Michelle Lardenois, Mme Philippe), 2, 5, 7, 8, 9, 14, 48.
Watteau sortant de son lit, p. 29.
WATIER BLANC-PAIN, p. 2.
WELLINGTON (duc de), p. 156.
WERNHER (sir Julius), p. 98, 107, 156.
WHISTLER (J. M. N.), p. xvi.
WILLE (Jean-George), p. 220.
Youth (*Jeunesse*), p. 209.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Portrait de WATTEAU par lui-même (d'ap. la grav. de Boucher), en frontispice.

En regard page

WATTEAU, L'embarquement pour l'île de Cythère (musée du Louvre). VIII
N. LANCRET, The Conversation (Victoria and Albert Museum, Londres). XII
WATTEAU, Savoyard avec sa marmotte (musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg) 4
CLAUDE GILLOT, Feste de Faune (Cabinet des Estampes) 8
CLAUDE III AUDRAN, Motifs des mois (Cabinet des Estampes) . . . 16
WATTEAU, Marche de soldats (musée de Nantes) 20
» Le Concert ou « les Charmes de la vie » (coll. Wallace, Londres). 24
» Feuille d'Etudes (musée mun. de la ville de Paris, Petit Palais) 32
» Feuille d'Etudes (musée du Louvre). 40
» Le donneur de sérénades (musée Condé, Chantilly) . . . 48
» Arlequin et Colombine ou « Voulez-vous triompher des belles » (collection Wallace, Londres) 56
» L'Indifférent (musée du Louvre) 60
» L'occupation selon l'âge (d'après la gravure de Dupuis). . 64
» Etude d'homme debout, sanguine (musée Condé, Chantilly). 68
» Le chat malade (d'après la gravure de J.-E. Liotard). . . 72
» La signature du contrat de mariage (collection d'Arenberg, Bruxelles) 80
» Fête dans les jardins de Saint-Cloud (musée du Prado, Madrid) 82
» Les deux cousines (collection H. Michel-Lévy, Paris) . . 84
» L'embarquement pour l'île de Cythère (Palais Royal, Berlin) 88
» Mezzetin jouant de la guitare (musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg) 92
» Gilles (musée du Louvre) 96

En regard page

WATTEAU, L'Amour au Théâtre Français (Galerie royale, Berlin) . . 100
» L'Amour au Théâtre Italien (Galerie royale, Berlin) . . 104
» L'Amour désarmé (musée Condé, Chantilly) 108
» Etude de nu (musée du Louvre) 112
» Jupiter et Antiope (musée du Louvre) 114
» Le déjeuner sur l'herbe (Galerie royale, Berlin) 116
» Le dénicheur de moineaux (Galerie nationale, Edimbourg). 120
CHRISTOPHE HUET, Singerie (musée Condé, Chantilly) 128
WATTEAU, L'Enseigne de Gersaint (Palais royal, Berlin) 136-137
» Etudes de têtes, sanguine (British Museum) 140
» La leçon de musique (collection Wallace, Londres) . . . 144
» Fête champêtre (Dulwich Gallery) 148
» La leçon d'amour (Galerie royale, Berlin) 152
» Le rendez-vous de chasse (collection Wallace, Londres). . 156
» Bal sous une colonnade (Dulwich Gallery) 160
» « Iris » ou la Danse (Palais royal, Potsdam) 168
Portrait de GILLOT par lui-même (d'après la grav. de J. Aubert) . . 172
CLAUDE GILLOT, La révéranse d'Arlequin (Cabinet des Estampes). . 176
» Personnages de théâtre (dessin, musée du Louvre). 180
WATTEAU, Portrait du sculpteur Antoine Pater (musée de Valenciennes) 184
J.-B. PATER, The Swing (la Balançoire) (Victoria and Albert Museum). 188
» La Baigneuse (musée du Louvre) 192
NICOLAS LANCRET, Son portrait, gravure (d'après lui-même) . . . 196
» Youth (Jeunesse) (National Gallery). 200
» Mlle de Camargo et son danseur (château royal, Sans-Souci) 204
» Le montreur de boîte d'optique (collection de l'Empereur d'Allemagne) 206
» Le déjeuner de jambon (musée Condé, Chantilly). 208

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

PRÉFACE VII

CHAPITRE I : Watteau à Valenciennes. — Sa famille et ses origines. — Arrivée à Paris : Watteau chez Mettayez, chez Gillot. — Claude III Audran. — Voyage à Valenciennes et retour à Paris. — Les peintures militaires I

CHAPITRE II : Figure et caractère de Watteau. — Logis différents. — Les portraits des amis du maître. — Portraits de femmes exécutés par Watteau 24

CHAPITRE III : Ferveur de Watteau pour les maîtres. — Origines flamandes. — Watteau au Luxembourg : Rubens. — Le désir d'aller en Italie. — Watteau chez Crozat 48

CHAPITRE IV : Watteau dessinateur. — Sentiment d'observation de ses ouvrages. — Figures de différents caractères. — Gravures originales de Watteau. — Technique de ses peintures 64

CHAPITRE V : Watteau paysagiste, peintre de plein-air et de féerie. — Décor de fête. — Les Pastorales. — L'« Embarquement pour Cythère » 79

CHAPITRE VI : Watteau peintre du Théâtre de la Foire et du Théâtre italien : « Gilles ». — Watteau peintre du Théâtre français. — L'art de Watteau est un art d'accord : la musique et la danse. — L'« Indifférent » et la « Finette » 94

CHAPITRE VII : Watteau peintre de la femme. — Watteau peintre du nu, peintre de la coquetterie et de la grâce féminines 109

CHAPITRE VIII : Watteau peintre décorateur. — Les « Saisons ». — Le « Dénicheur de moineaux ». — Les « Singeries ». — Christophe Huet. — Les Chinoiseries et les Turqueries. — Watteau peintre d'arabesques. — L'« Enseigne » 121

Pages.

CHAPITRE IX : Séjour à Londres. — Relations et amitiés : Mercier, Baron et Richard Mead. — Succès de Watteau en Angleterre. — Ses œuvres dans les collections et les musées anglais. — Les ouvrages de Watteau en Allemagne 146

CHAPITRE X : Retour de Londres. — Le « Rendez-vous de chasse » et l'« Enseigne ». — Watteau à Nogent. — Dernières œuvres. — Jean-Baptiste Pater. — Les ouvrages religieux. — La maladie et la mort 161

CHAPITRE XI : Claude Gillot, sa vie et son œuvre 180

CHAPITRE XII : Jean-Baptiste Pater, sa vie et son œuvre 192

CHAPITRE XIII : Nicolas Lancret, sa vie et son œuvre 204

CHAPITRE XIV : Conclusion 218

Index alphabétique 223

Table des Illustrations 237

MARC MICHEL REY
SOC. TYPOGR. DE BOUILLON
W
HERITAGE
1755
GOUTE
SOC. ANON.
M. WEISSENBRUCH
IMPRIMEUR DU ROI
·BRUXELLES·

Soc. An. M. Weissenbr
Imprimeur du Roi Bruxe

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00448 4412